



506

2004

قضايا أدبية عامة

● آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس

برنار موراليس

ترجمة: د. لطيف زيتوني

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية تصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري المدوناني 1990-1923

300

قضايا أدبية عامة

آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس

برفاز موراليس

ترجمة: د. لطيف زيتوني



العنوان الأصلي للكتاب

Questions Générales de Littérature

by

Emmanuel Fraisse

Bernard Muralis

Seuil, Paris 2001

طبعت من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

ذو الحجة ١٤١٤ - شباط ٢٠٠٤

المبتدع المبتدع المبتدع

7	مداخل
13	مقدمة المترجم
21	الفصل الأول: الاتصال الأدبي
63	الفصل الثاني: الأثر الأدبي وحدوده
99	الفصل الثالث: الأدب والمعرفة
143	الفصل الرابع: القراءة، قراءات الآخر
185	الهوامش والمراجع
243	بيلوجرافيا

مدخل

نتيه الجدل الذي عكست الصحافة
الفرنسية صدهاء في ربيع عام ٢٠٠٠ إلى أن
الدراسات الأدبية قد دخلت زمن الشك^(١).
وأنها، بالتأكيد، لا تواجه خطر «الاغتيال»
أو الزوال، ولكنها تمر بأزمة لا ريب فيها.
هذه الحال ليست جديدة فعلا، ولا فرنسية
حصرا، فكل مرحلة من مراحل «دقطة»
التعليم، أو تطوّر المجتمع تؤدي إلى ردّات
من هذا النوع. فمِنذ أكثر من ثلاثين سنة
يتسلّط على الرأي العام، ولاسيما المثقّف
منه، شبح «هبوط المستوى»، وخطر تزايد
الأمية، والقلق من قوة وسائل الإعلام
الحديثة، وصعوبة تعريف القيم، ونقلها إلى
الأجيال الجديدة. باختصار، ستطبع العالم
الحديث أزمتان مقترنتان: «أزمة تعليم»
و«أزمة ثقافة»، عبّر عنهما عنوانا مقالتي
شهيرتين لحنة أرندت تشرتهما في نهاية
الخمسينيات وتوقعت فيهما أن تنشأ
الأزمتان في ذاك الوقت، وفي الولايات
المتحدة خصوصا^(٢).

لا ينبغي إذن البحث هنا عن
غيايا زوانع معينة أو عن
ملخص لمعايير مستفاعة من
سكينة مثالية ما.

المؤلفان

في فرنسا، ازداد الشعور بهذه الأزمة^(٦) وضوحاً، نظراً إلى أن هذا البلد العريق المقتون بمكانة المؤلف (مع أنه ما زال متخلفاً عن جيرانه في الشمال في مجال المكتبات والقراءة العامة)، جعل من الأدب طريقته إلى العالمية. فجوائز تولبل للأدب التي ينالها كانت تعوّض تأخره الصناعي أو العلمي أو الاجتماعي: كما أن باريس بقيت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، بل حتى عام ١٩٦٨، عاصمة العالم في الفن والأدب^(٧). ذاك الزمن لم يعد قائماً، وصارت الدراسات الأدبية مدعوة إلى برهان شرعيتها في عالم محكوم بأيدولوجية تسيطر فيها التقنية. وبتزايد الاحتكام إلى القانون في العلاقات العامة، وبسراب الاتصال،

وكالعادة، عندما يتعلق الأمر بالمؤسسة التعليمية والثقافية، ظهر فريقان لا يعبران عن اتجاهين سياسيين: الأول ينادي بموقف دفاعي، أو بإعادة تأكيد المتطلبات الأكاديمية في ما خصّ المعارف والمناهج، والمساهمات الخاصة التي قدّمتها التخصصات الأدبية في تنشئة الفرد والمواطن. أما الفريق الآخر، الأكثر «تجديداً»، فيتصوّر استعادة ما كان من خلال وسائل أخرى، فيدعو إلى تطوير النصوص والتمارين المطلوبة من التلامذة والطلاب على السواء، ويوافق الفريق الأول على أهمية الدراسات الأدبية كموجّه للحسن المدني والنقدي ولاكتساب حسن الاستدلال.

والحال أننا، بالرغم من أعمال رومان ياكوبسون، أو بيار ريكور، أو بيار بورديو، أو جان بيسير^(٨)، تلاحظ في الجدل الدائر غياب التفكير في الأدب كأدب، وخصوصاً في كيفية التمييز بين الأدب وغير الأدب التي يمكن تصوّرها من منظورين: منظور علم الاجتماع، ما الذي يعتبره المجتمع - أو فئة اجتماعية - في مرحلة ما من التاريخ شأنًا أدبيًا ومنظور الشعرية، ما الخصائص الشكلية التي تجعل من رسالة ما نصاً أدبيًا؟ هذا مع أننا غير مستقرّين على مفهوم ضمني للشأن الأدبي وعلى مسلمات مستمدة من علم مؤكّد.

نلاسن هنا خاصية من خاصيات الأدب كمادة تدريس، فالواقع أنه خلافاً لسائر مواد التدريس (التاريخ، الجغرافيا، الاقتصاد، التربية المدنية، علم الأحياء، الخ...) يتناول التلامذة أو الطلاب مادة الأدب من

دون تحديد خصوصيته. ويكفي دليلاً أن نقارن الكتب المدرسية المختلفة التي يستخدمها هؤلاء، وخصوصاً الصفحات النهميدية المخصصة للتعريف بمادة الدرس.

ولأننا نعتبر أن الأدب ليس من المسلمات كان هذا الكتاب الذي يسلط الضوء على أربعة وجوه أساسية، في نظرنا، للأدب.

فالفصل الأول، يعالج الاتصال الأدبي ويحلل المراحل المختلفة الممتدة من تصور المؤلف للنص إلى امتلاك القارئ لهذا النص بشكل كتاب.

والفصل الثاني، ينظر في مفهوم الأثر، ويحاول لفت الانتباه إلى أبعاده وحدوده، وي طرح بعض الأسئلة الأساسية حول الوحدة التي نبني أخذها في الاعتبار: الاقتباس، القصيدة أو الفصل، الكتاب، مجموع آثار المؤلف (مهما كانت طبيعتها؛ ما معنى كلمة آثار؟) المنشورة أو الخفية؟

والفصل الثالث يدرس مسألة المعرفة التي من شأن الأثر الأدبي أن ينقلها. وهذه مسألة معقدة. فالنقد الحديث يميل إلى افتراض تضاد واضح بين الأدب والمعرفة، باسم أولية الكتابة على المضمون، ولكن قراءة النصوص تقودنا إلى رؤية مختلفة. يسهل إثبات اختلاف النص العلمي اختلافاً جذرياً عن النص الأدبي في الغايات، والتزامه، خلافاً للنص الأدبي. بتجنب تعدد المعاني والتضمينات، ويصعب إنكار طاقة النص الأدبي على التعبير عن مضمون تصوّري لا صلة له ميدانياً بالتعليم. وقد بدا لنا من المفيد جداً طرح هذه المسألة الأساسية التي غالباً ما يتم استبعادها، فأنظر فيها يتيح خصوصاً أن نفهم المعنى العميق الذي يمكن أن يتّخذ الاستبعاد إلى أثر تأسيسي، في حضارة ما. وهذا ينطبق تماماً على العصر الحديث.

الفصل الرابع، أخيراً، يبحث في القراءة. فإحدى المسائل الأساسية التي يطرحها النظر في الأدب، هي معرفة ما إذا كان وجود الأثر الأدبي هو فقط نتيجة منطقية ومباشرة لوجود الهيئة المسماة «مؤلف» أم هو، على العكس وإلى حد كبير، نتيجة عمل يقوم به قارئ يكشف المؤلف بطريقة ذاتية وإبداعية ويحدّد إطار الأثر. وبتعبير آخر، هل الأثر هو نتاج المؤلف أو نتاج القارئ؟ ليس الجواب عن هذا السؤال بديهياً، فأمامنا إشكالية كاملة، أساسية، تتصل بطريقة وجود الأثر الأدبي، ويتبغي علينا النظر فيها^(٦).

كتب برنار موراليس الفصلين الأول والثالث، وكتب إيماتويل فريس الفصلين الثاني والرابع.

ولهذا الكتاب حكاية مثل كل الكتب، فقد نشأ من مواجهتنا، في إطار الدروس، لأسئلة الطلاب والتلامذة الثانويين الراغبين في الإحاطة بمسائل بدت لنا أساسية، ولكنها لم تتلّ الأولى في أعمال النقد والبحث، وكذلك من الأحاديث الكثيرة التي تبادلناها حول تدريس الأدب منذ أن بدأنا نعمل معاً، سواء في دبلوم الدراسات الجامعية العام، أو الإجازة، أو الكفاءة، أو دبلوم الدراسات المعمّقة.

ولا يعني هذا أبداً أن كلامنا متشابه. فقد بدأنا أن نوحيد العرض ضرب من التكلّف، وتشهد المراجع المستخدمة والمقاربة المعتمدة للمسائل - كما سيحقق القارئ - على اختلاف زوايا النظر. وهذا مقصود، فعوضاً عن منظور البحث أثّرنا طريقة الصدى، لأنها أقرب إلى وضع قرائنا.

لهذا، اخترنا هنا أن نجمع «مراجع» كثيرة بدلاً من أن نقدم ببلوغرافيا منسّقة ومقتصورة على النصوص الأساسية. ففي ظلنا أنه لا يفيد - ولا يمكن - التمييز بين المراجع الأساسية والثانوية، ولا المقابلة بين المؤلفات الإبداعية، والنقد الذي تثيره حولها، ولا وضع خطّ فاصل بين الفن والنقد، ف «الأوهام الضائعة» هي، بالقدر نفسه، حكاية كتبها بلزاك في منتصف فترة ملكية يوليو، وعرض حقيقي لـ «أصول الفن» التي رسمها بيار بورديو بعد ذلك بمائة وخمسين سنة^(٧)، كما أن مبحثاً من مباحث برغسون، أو كتاباً من كتب باشلار، أو دراسة من دراسات بارت، يمكن قراءتها كأثر فني مثلما قرأت التّقاليد «محاوالات» مونثاني و«أفكار» بسكال. كذلك ليست المقابلة المسبقة بين آثار رفيعة وآثار ضعيفة مقابلة ملائمة.

لا ينبغي إذن البحث هنا عن بقايا رواتع معينة أو عن ملخص لمعايير مستقاة من مكتبة مثالية ما. ولكن هناك، وراء تنوّع خيارات الكاتبتين، أفكار أساسية وقاعدة لإشكالية موحّدة. وحين نذكر القراء بما قرأناه لتتصوّر ونستق هذا الكتاب، وحين نعرض «مراجعنا» والطبعات التي عدنا إليها - وغالباً ما عدنا إلى عدّة طبعات للكتاب الواحد - فإننا ندعو القراء إلى الحكم على مراجعنا في ضوء سلم القيم الخاص بهم.

غالباً ما نذكر طبعات جديدة ظهرت بحجم الجيب. وهذه مناسبة للتحقق من أن «مستوى» الطباعة قد ارتقى كثيراً في السنوات العشرين الأخيرة، وأن نوعية الكتب الرخيصة قد صارت ملحوظة. ويمكننا بالتأكيد أن نرى في ذلك انعكاساً للهروب إلى الأمام: فأزمة النشر في العلوم الإنسانية تقود الناشرين إلى مضاعفة عناوين الكتب المطبوعة والترجمات والطبعات الجديدة لتعويض انخفاض عدد النسخ المطبوعة عن معدلها التقليدي. يبقى أن ارتشاع عدد الكتب الجيدة النوعية وتوافرها هما من حسن حظ القراء.

نقد اجتهدنا، على مدى هذا الكتاب، لإثبات أن الأدب هو ممارسة ومؤسسة^(٨)، وليس فكرة ولا جوهرًا. وتاريخ نشر الكتب يكشف بعض علامات نجدر الأدب في الزمان والمكان والمجتمعات. لهذا نرى من الضروري استخدام المعلومة انبليوغرافية. فدار النشر ومكانه وتاريخه، واسم الناشر، واسم المترجم أو المقدم، وحجم الكتاب، كل ذلك يشكل في نظرنا بيانات لمقاربة الشأن الأدبي^(٩). وبالأحرى، ما دام الأدب عندنا هو فعل اتصال ونقل، فإن كل المعلومات الهامشية التي تتألف منها «لوازم النص» هي جزء لا يتجزأ من الأثر. لهذا حاولنا، في حدود الممكن، أن نفيد من هذا النهج المادي الذي، لو كنا في الماضي، لوصفنا بالفيلولوجي.

لا شك في أن هذا الكتاب عاجز عن إيفاء موضوعه حقه. ونحن نعلم أنه كان بالإمكان معالجة «أسئلة» أخرى، كالجدل حول مفهوم «النوع» الذي أشرنا إليه أكثر مما عالجناه، وكالتقنيات الجديدة التي يؤثر تطورها مباشرة في الاتصال الأدبي، خصوصاً في مفاهيم الملكية الأدبية والمؤلف وحال الأثر والنشر. لقد تجادلنا ورأينا أن دور الرقمية في الوصول إلى الثقافة، وفي التعليم، والتمثّل، والسلوك الفكري يمكن أن يكون موضوعاً لعمل لاحق مركّز خصوصاً إلى عدد من الأبحاث الجارية حالياً حول هذه المسائل في جامعة سيرجي بونتواز، والتي تجري في الاتجاه الذي رسمه كتاب جان بروفست^(١٠) الرائد والبحث الذي بدأ أخيراً باتريك بونيان^(١١).

مع هذه التحفظات، نأمل في أن يشكل هذا الكتاب أداة مفيدة لـ «الأدبيين». ولكننا حين كتبناه تساءلنا مراراً عما إذا كان النظر في الشأن الأدبي لا يثير اهتمام قطاعات أخرى من الجمهور: يذهب بنا

التفكير إلى رجال العلم، والمؤرخين، والجغرافيين، وعلماء النفس، والقانون، والسياسة المثابرين على قراءة النصوص الأدبية، الشغوفين بها أحيانا، الذين غالبا ما توافق أسئلتهم أسئلتنا. ووراء القراءة الفردية، ينشأ سؤال ذو طابع مؤسسي، يحيلنا ببساطة إلى مفهوم سياسة تنشئة النخب؛ فهل يمكن لتحليل الشأن الأدبي أن يجد في هذه السياسة مكانه الصحيح. مع الأخذ بالاعتبار المشاغل التي يخلقها على صعيد المناهج والنظر الإبستمولوجي. ليس لهذا الكتاب خاتمة. فقد كان قصدنا أن نطرح الأسئلة لا أن ندعي إيجاد حل لها. وأكثر من ذلك، إن معرفتنا بخطر الدغمائية أقتعتنا بصحة قول فولتير:

إن الكتب الأكثر نفعا هي تلك التي يكتب القراء نصفها؛ يستمعون الأفكار التي تقدم لهم بذورها، ويصححون ما يبدو ناقصا فيها، ويعززون بتفكيرهم ما يبدو لهم ضعيفا^(١٢).

المؤلفان

مقدمة المترجم

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول قضايا عامة في الأدب لم تتطرق إليها النظرية الأدبية البتيوية، ويبحث هذه القضايا في رحبة النتاج المفتوح لا في حدود النص المقفل. والكتابة، كما صار معروفا، تفتح على الكاتب فتكون العلاقة مزيجا من الذاتي والعام، وتفتح على القارئ فيشارك الكاتب في تأليف المعنى، وتفتح على الكتابات الأخرى فتؤلف معها مجموعة فيها التجاتس والتخالف، وفيها العلاقات الظاهرة والخفية.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يريد منا ألا ننسى أن النظرية، في الأساس، رأي. وللرأي راء يرى ويبين ويقنع. وللرأي موضوع ينصب فيه ليعيد النظر في التصور السائد حوله. والرأي جواب عن سؤال ومادة لسؤال جديد، ورأي ينقض ما سبقه أو يتجاوزّه. لهذا كان أسوأ ما يواجه النظرية هو أن ننظر إليها كجواب مكتمل نهائي لا يأتيه النقص ولا يقبل السؤال. فالنظرية حلقة في سلسلة من الأسئلة والأجوبة تحفز ذهن وتسمي طاقة الفكر وتعكس زمان أصحابها وبيئتهم العقلية. وأرقى ما في النظرية، أنها لا تقدم دائما حولا متغاممة؛ فقد

المقاربة المحسوسة للأدب
كشفت أن الأدب لا يُعرّف
من جانب واحد ولا من وجهة
نظر واحدة.

المترجم

ينتهي التحليل من دون أن يحسم الباحث الاحتمالات المتعارضة التي تواجهه، وقد يتخلص من ذلك باللجوء إلى التوليف، مع أن الأصح هو أن يتابع كل احتمال إلى غايته. وهذا يعني أن النظرية ترفض التقديس. وأنها تحمل في ذاتها دعوة صريحة إلى تجاوزها، وأن من واجب الدارس أن يطرح الأسئلة ويتابع الاحتمالات المهمة، لا أن يكتفي بالتلقي السلبي.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول أبرز قضاياها اليوم ما الأثر الأدبي؟ من الكاتب؟ كيف ننظر إلى مسودات الكاتب والأوراق غير المنشورة والمشاريع غير المنجزة؟ ما أثر الرقابة في عمله؟ ما دور القارئ في تفسير الأثر الأدبي وفي وجوده؟ هل يتقل الأثر الأدبي معارف معينة؟ ما شكل هذه المعارف وما طبيعتها؟ هذه بعض القضايا العامة في الأدب التي يعالجها إيمانويل فريس ورنار موراليس في الفصول الأربعة التي يتكون منها هذا الكتاب. وبدلاً من طرح سؤال «ما الأدب؟» والبحث عن حل لغزه، اختار الكاتبان مقاربة الصنيع الأدبي مقارنة محسوسة.

قضية الأدب

والمقاربة المحسوسة للأدب تكشف أن الأدب لا يُعرَّف من جانب واحد ولا من وجهة نظر واحدة. فهناك اثنتان الشان الاجتماعي والتاريخي والعملي والفني. الأدب هو، في وقت واحد، نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي، وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية، ونتاج فني تنعكس فيه أصداء الصراع بين النظريات. صراع مستمر بين الولادة والموت، بين التجديد والتقليد. بين حق الكاتب في الحرية والضوابط التي يشكلها الذوق العام وأصول الفن، والأمثلة في تاريخنا واضحة في صراع المحدثين والقدماء في العصر العباسي، وفي عصر النهضة، وحول الحدائق الأدبية في العتود الأخيرة. ولكن صعوبة الإمساك بمفهوم الأدب لا تعني غياب الثوابت، ومنها أن الأدب هو صناعة الكتابة، والاتصال الموجل، وخطاب يتوجّه إلى مخاطب تحدّده المصادفة. ومثلما يصعب تحديد الأدب يصعب تحديد معنى الأثر الفني في الأدب. فالقسمة التقليدية إلى أدب رفيع وأدب خفيف لم تقبْ بعدُ من أذهان النقاد، بالرغم من تبدل اهتمام القراء. فقد كان الشعر - وما زال في بعض المجتمعات - أرفع منزلة من القصة التي عانت طويلاً من أزراء المثقفين بها. فتوفيق الحكيم ميّز القصة عن الأدب، ورأى أن «الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين

المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان»^(١)، وهذا ما يفسر إقدام محمد حسين هبكل على نشر روايته «زينب» باسم مستعار هو «فلاح مصري»، ولكنه نشرها باسمه الحقيقي بعد زمن. وهذا التبدّل في الموقف دليل على تبدّل معايير التصنيف، مما يفرض علينا ألا نكتفي في تعريف الأدب بالمعايير الداخلية وحدها، بل نأخذ بمعطيات العصر والمكان والمجتمع أيضا.

قضية الكاتب:

قضية الكاتب في الأدب قضية قديمة جدا ولّدها طول المرحلة الشفوية التي حُفِظت فيها النصوص. لهذا كانت نسبة القصيدة إلى غير صاحبها الحقيقي- عفا أو قصدا، حالة شائعة، ولم يغب الأمر بعد التدوين، فهناك كتب كثيرة نسبها إلى الجاحظ، أو سواء من دون أن نكون متيقّنين من أنها لهم. ومن يُعَدّ إلى «الفهرست» لابن النديم يجد أمثلة كافية على هذا التردّد والاضطراب. مع ذلك، لا يمكن حصر قضية المؤلف بالاسم. فالقصص (ألف ليلة وليلة، كيلة ودمنة، الخ...)، خصوصا الشعبية منها، لا تحمل اسم مؤلفيها، والنوادر والنكات لا تحتفظ بأسماء مبدعيها. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك النصوص المنشورة بأسماء مستعارة، وهي كثيرة، والنصوص المنسوبة إلى مؤلفين لا نعرف عنهم سوى أسمائهم، أو كتابهم، مما يجعل هذه الأسماء شبيهة بالأسماء المستعارة. وهناك حالات يتنازع فيها مؤلفان نصا واحدا كحالة قصيدة «الكريني» التي ترجمها إلياس أو نقولا فياض عن ألفرد دوموسيه. فنحن لا نعرف أي الأخوين هو مترجمها. إذ نشرها الأول في ديوانه^(٢)، ونشرها الآخر في ديوانه^(٣).

وكاننا ما كانت النظرة إلى المؤلف ودوره فإن هذه النظرة يتسبغها الا تقبل مجموعة من العلاقات الأساسية: علاقة المؤلف بالنص، بتقاليد الكتابة، بالثقافة الأدبية، بخطاب كتابته، بالقارئ من خلال معنى كتابته، وبالإبداع الذي يفترضه التأليف. فلدراسة المؤلف إذن مجال قانوني، واجتماعي، وتاريخي، ونفسي، وفني، وتداولي. ولا يمكن استيفاء دراسة المؤلف في إطار علاقة واحدة ومجال واحد. من وجوه العلاقة بالنص الداخلة في المجال القانوني نذكر تنكّر المؤلفين لجزء من نتائجهم، والتكرّر لا يعني أن ينفي المؤلف مسؤوليته عن كتابة هذا النتاج بل أن يرفض إعادة نشرها. وقد يشمل هذا التكرّر قصائد أو أقاصيص أو كتباً. ولا شك في أن القارئ العربي يعرف حالات كثيرة من هذا النوع، لذا أكتفي بذكر مثل واحد منها.

مهّد أدونيس للطبعة الرابعة من «الأعمال الشعرية الكاملة» بـ «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»، يدها بالقول: «كل ما لم أشته في هذه الطبعة الجديدة من أعمال الشعرية الكاملة، اتخلي عنه». إنني أعدّ كل ما كتبه وأكتبه نوعاً من التهيو لما أحاول أن أحققه. وكما أن الشخص لا يبقى فيه، من حياته ذاتها، داخل نفسه ذاتها، إلا ما يشكل بنيتها العميقة، فبالأحرى ألا يبقى من نتاجه إلا ما يرتبط، جوهرياً، بهذه البنية»⁽¹⁾. ويوضح هذا الرأي في مكان آخر من «إشارات»، فيقول: «سجد القارئ أنني حذفت هنا نصاً، ونقحت هنا نصاً آخر. وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرنني الرأي. حسناً، قد يكون له الحق، لأنه يحدّني من خارج، أما أنا فأحدّد نفسي، من داخل»⁽²⁾.

يثير هذا الكلام أسئلة كثيرة لا محل لتفصيلها في هذا المقام: هل ينبغي أن ينقح المؤلف شعر الماضي ليناسب صورته في الحاضر؟ هل يرمي صوره القديمة لأنها ما عادت تشبهه اليوم؟ ألا يعكس النص، في آن، الكتابة الشعرية العربية في مرحلة من الزمن وصورة الكاتب في تلك المرحلة؟ أليست الأعمال الكاملة عرضاً لحياة كاملة من النتاج أكثر منها جمعاً للأثار؟ هل تخلي المؤلف عن بعض نصوصه تنازل حقيقي يجعل هذه الأجزاء بلا نسب أو هو تعبير عن تبدل اقتناعاته الأدبية. ورفع لمسؤوليته عنها أمام النقد في الحاضر؟ كل ما يمكن قوله في هذا المقام أن الكاتب حين يتخلى عن نص أو كتاب فإنما يؤكد ملكيته له، لأنه يؤكد حقّه في التصرف بمصير نتاجه، وهذا الحق علامة على علاقة وثيقة بين النص والمؤلف حاولت النظرية الأدبية أن تخفف من حدّته إلى حدّ إعلان موت المؤلف عند البيويين. فقد عارضت النظرية الأدبية أولوية الذات الكاتبة على سواها، ورفضت مفهوم الفردية السائد في التقاليد الأدبية. وقد أوضح فوكو أن أبحاث علم النفس التحليلي واللسانيات والأنثروبولوجيا أدّت إلى «تحيّة» الذات عن المركز، وبدلت النظرة إلى الذات كعامل حر فاعل، وأحلت محلّها تصوراً للفردية كذات متعددة⁽³⁾.

والذات الكاتبة ذات مزدوجة في الأقل، فهي الـ «أنا» والـ «نحن» في آن واحد. فعمل المؤلف لا يصدر عن ذات منقردة، بل عن كائن اجتماعي يتقدّى باستمرار من كتابات الآخرين وكلامهم وأفكارهم، وهو لا يكتب لنفسه بل للناس ويتأثر اختياره لكتابه بعاجاتهم وهمومهم، وهو لا يستبسط الفنون والأنواع التي يكتب فيها بل يسير في طريق مرسومة وأصول معلومة، ولو كان له في سيره أسلوب متميّز. هذه الأسباب وغيرها هي التي ولدت مفهوم هيئة التأليف، مما يعني أن التأليف هو عمل جماعي دائماً مهما كان دور الكاتب فيه بارزاً.

نتبين من ذلك أن هوية المؤلف مفهوم معقد يساهم الخطاب الذي يزعم تمثيل الذات كثيرا في بنائه. وما زالت مسألة الهوية في قلب الجدل القائم في علم النفس التحليلي بين مفهوم الهوية ككيان قائم بذاته ومفهومها كبناء تدريجي يمر عبر المتناقض والمتعارض، ولا شك في أن الأدب مصدر غني لبناء الهوية بما يوفره من صنوف التركيب بين معطيات الفطرة، والمعايير الاجتماعية، والانتساء الإثني أو الطائفي أو الطائفي، والتوق إلى تجاوز حدود الذات. وسوى ذلك من العناصر.

تضيق القارئ

وضعت السردية البنيوية، منذ عام ١٩٧٠، القارئ في مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي. فالقارئ يشارك في خلق الأثر الأدبي، لأن الأثر «وجه دائما إلى المتلقي». وبيّن تحليل الرواية البوليسية، على سبيل المثال، أن القارئ جزء من مشروع كتابتها، فهو حاضر في بناء النص، وإليه يتطلع الكاتب لتحديد الأثر المطلوب إحداثه والظروف المطلوب إثارتها. وقد أبرز إيمانويل فريس حيوية الأبحاث التي تناولت القراءة بأدوات العلوم الانسانية (مقاربات إثنولوجية، اجتماعية، تاريخية). وشدد على أهمية بناء تاريخ للقراء ولطرقهم في القراءة من دون تمييز بين قراءة العالم وقراءة الفرد البسيط، ورفض تقسيم ثيودور الثلاثي للقراءة أو للنقد: ارتجالي اجتماعي، ومنبري، وإبداعي، معتبرا أن القارئ الواحد يمكن أن يمارس هذه الأنواع كلها حسب الظروف، وما زالت مشكلة القراءة من أبرز مشكلات التعليم والثقافة في البلاد العربية وبلاد العالم الثالث بسبب سيطرة أسلوب التلقين في المدارس وعدم تشجيع التلامذة على القراءة والبحث في مرحلة التعليم الابتدائي، وهي المرحلة التي يبدأ بها كل إصلاح تربوي. لهذا قلت في مكتباتي الدراسات التي تتناول القراءة وانقراء، كما قلت في مجلاتنا المقالات النقدية الجادة والصريحة التي تنظر إلى الأثر ولا تجامل صاحبه. ولهذا نجد المؤلف يحرص على الدفاع عن المعنى «الحقيقي» لنصه، بدلا من تشجيع القراءة المتعددة للنص لاختبار قدرته على الإبداع.

قضية النص

قضية النص التي يطرحها الكتاب، وتناقشها في هذه المقدمة، ليست قضية النص المفرد، بل المجموع تحت عنوان متعدد في العربية: الأعمال الكاملة، الآثار الكاملة، المؤلفات الكاملة، المجموعة الكاملة. وكلها تقابل كلمة واحدة هي «works» في الإنجليزية أو «oeuvres» في الفرنسية. وهذا لو خصص كل لفظ منها لمفهوم خاص، فنحصر الأعمال بالنتاج الفني، والمؤلفات بالنتاج المكتوب، والآثار بالنتاج الذي يجمع بين المكتوب والمسموع والمرئي... الخ.

ليس لـ «الآثار الكاملة» ما يضبط مادتها وقواعد جمعها، لغياب المفهوم النظري الذي ينظمها. والأصل في الآثار الكاملة أن تضم نتاج من توقف عن التأليف بالموت أو العجز. ولكنها قد تضم آثار كتاب يتابعون نشاطهم إذا صدرت في مجموعة متجانسة الطباعة، ويفضل بعض الناشرين إطلاق تسمية «الآثار غير الكاملة» على هذه المجموعات.

وتشترك الآثار الكاملة إجمالاً بعدد من الصفات: وحدة المؤلف، وحدة الناشر، العنوان الجامع، مادية الكتاب المتمثلة بوحدة الألوان والقياس والحروف والإخراج الطباعي للأجزاء كلها، تكرار عناصر شكلية أو مضمونية من نص إلى آخر^(٧).

أما وراء هذا المظهر الموحد فلا يوجد قاسم مشترك بين المجموعات. فالمقدمة موجودة في مجموعات وغائبة في أخرى^(٨)، وهي، في حال وجودها، قد تكون من عمل المؤلف، وهذا قليل وغالباً ما تكون على صورة ملاحظات كالمقدمة التي كتبها أدونيس للطبعة الرابعة من «أعماله» بعنوان «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»^(٩). أما أكثر المقدمات شيوعاً فهي من أعمال النقاد أو الدارسين الذي يقدمون فيها نتاج الأديب عرضاً ونقداً، كمقدمة ميخائيل نعيمة لمجموعة جبران خليل جبران^(١٠)، ومقدمة جميل جبر لمجموعة يوسف غصوب^(١١)، ومقدمة أمين البرت الريحاني لمجموعة أمين الريحاني^(١٢) التي تتميز بطرح موضوع الأعمال الكاملة وتبرير جمعها. وهناك المقدمة التي يكتبها الدارس، ولكن في وجه من وجوه أدب صاحب المجموعة كمقدمة إحسان عباس لمجموعة غسان كنفاني التي تناولت «المبني الرمزي في قصص غسان»^(١٣). وهناك أخيراً المقدمات التي يكتبها الناشر والتي تتراوح بين الإشارة العابرة والعرض الزمني لأهم محطات حياة الكاتب

ومؤلفاته كمقدمة «مكتبة لبنان ناشرون» لمجموعة توفيق الحكيم^(١٤)، وقد يجمع الكتاب مقدمتين، واحدة للناسر وأخرى للدارس، كالمجموعة الكاملة لشعر حسين عرب التي أخرجتها شركة مكة المكرمة للنشر وصدرتها بنبذة عن حياة الشاعر ومقدمة لشعره كتبها عبدالله محمد الغدامي^(١٥).

قضية الآثار الكاملة هي حدود الآثار لا المقدمة. فمفهوم الآثار الكاملة الذي ظهر في القرن الثامن عشر ما زال ينقصه الوضوح. هل ينبغي مثلاً، من الناحية التقنية، اعتبار الكتب التي نشرها المؤلف أو أعدها للنشر لا المخطوطات الخاصة؟ في هذه الحال ما نفعل بحوادث الحياة (وفي طبيعتها الموت) والتي لا تسمح للكاتب بأن يعدّ في الوقت المناسب ما كان يرغب في نشره؟ ما حال الكتب غير المنجزة. والرسائل شبه الشخصية التي تداولتها أيدي المقرئين، ومدونات الصيا، والكتب المترجمة، والكتب «الغذائية» التي كتبها المؤلف دون غاية فنية. ما تعني فعلاً كلمة «كاملة» في عبارة «الآثار الكاملة»؟

وقضية الآثار الكاملة هي الوحدة. فليست المجموعة الشعرية مجموعة من القصائد المستقلة التي يعالجها التحليل كوحدات، بل هي كيان جمعي دالّ بصفته الجمعية. إنها عمل تركيبى توحدّه القراءة التي تتجاوز حدود النص وحدود البياض الطباعي كما تتجاوز حدود الفصول والمقاطع والأجزاء في الكتاب. فاجتماع القصائد في مجلد واحد يعطي القراءة دوراً أساسياً في تكوين وحدة الكتاب، ويصبح القارئ في حال تثقل متواصل بين مستوى الجزء ومستوى الكل، بين القصيدة وبين الكتاب. والأمر نفسه ينطبق على المجموعة القصصية، وعلى الكتب التي تكثر فيها الشواهد. وعلى القصائد العربية القديمة. ففي قصيدة المدح كانت الأقسام الأربعة (المطلع الوجداني والرحلة إلى المدوح ووصف المدوح وبيت القصيد) تؤلف أقساماً مستقلة بموضوعها والفعالياتها، وكانت أبيات القسم الواحد تتجاوز أحياناً من غير صلة واضحة منطقية أو زمنية. ولكن الإشهاد المتصل ووحدة الذات الشاعرة وقواعد النوع كانت تتكامل كلها بإيجاد الصلة الضائعة وبمنح القصيدة وحدتها. لم يكن للوحدة في الشعر القديم معنى الوحدة العضوية التي نادى بها شعراء أواخر القرن التاسع عشر. بل إن مفهوم الوحدة في النص السريالي في القرن العشرين هو اقرب إلى وحدة القراءة منها إلى الوحدة العضوية التي نادى بها الرومانسيون.

وهكذا تولّد الوحدة المادية للكتاب معنى يتجاوز القصائد المفردة، لأن الكل ليس جمعا للأجزاء بل شيء آخر يتجاوز النصوص المفردة كلها. ولعل ما بثبت وجود هذا المعنى المضاف هو قابلية المجموعة الشعرية أو القصصية للدراسة كمجموعة، من دون التوقف على كل قصيدة أو أقصوصة مفردة.

الكتاب

نستخلص من هذا كله أن القضايا التي يثيرها هذا الكتاب لا تقتضي إلى أدب واحد أو بيئة واحدة بل قضايا أدبية عامة. وأن هذا الكتاب لا يقدم حلولاً جاهزة، بل يطرح القضايا ويثير اهتمامنا بها. ليس هذا الكتاب مرافعة جدلية دفاعاً عن التحليل السوسيولوجي للأثار - لأن جمالية التلقي فرضت نفسها منذ نحو ثلاثين سنة - بل خلاصة للأبحاث المستوحاة من المقاربة السوسيولوجية للصنيع الأدبي منذ عام ١٩٧٠.

أهمية هذا الكتاب أنه يشجعنا على مواصلة طرح الأسئلة بعد انتهاء التحليل. وهذا الوعي النقدي المتسائل باستمرار عن قيمة التفسير وعن مرتكزاته النظرية هو ما يولّد الحيوية الفكرية في الكتاب، ويحدّد فواتده في الأبحاث اللاحقة. وربما غابت عن الكتاب قضايا أدبية كان يمكن أن يضمها أو أمثلة من لغات وآداب كان يحسن المرور بها، لكن ما يبتغيه المؤلفان وما يشكّل قوة الكتاب ليس العرض الشامل لقضايا الأدب بل بيان الطريقة التي ينبغي أن تطرح بها هذه القضايا، إنه درس في البقاء النظري وليس عمارة نظرية جاهزة.

إن غاية الكاتبين هي تبديد الأوهام العالقة بالأدب، فهم يرفضان اعتباره مجموعة هياكل تتحدّى مرور الزمن، ويرفضان اعتباره جوهرًا قائمًا قيل أن يتمثل في الكتابة* فالأثر الفني في مفهومهما نتاج زمان ومكان ومجتمع، وهذا يعيد الاعتبار إلى الكاتب وإلى القارئ في الممارسة الأدبية.

بيروت في ديسمبر ٢٠٠٣

الدكتور لطيف زيتوني

الجامعة اللبنانية الأمريكية

الاتصال الأدبي

حين نقرأ كتاباً اشتريفاً، أو استعراءً من المكتبة، فإننا نستحوذ على النص وتتمثل شخصيتنا مضامينه وأشكاله ونظرتنا إلى العالم، على حسب ما تكون قراءتنا؛ للتسلية أو للمعرفة (كأن تكون مقررة في برنامج الدراسة، مثلاً). فقراءة الكتاب تشعرنا بما يشبه العلاقة المباشرة بالكاتب. وقديماً شبهوا القراءة بمحادثة هيئة مع أحد الذين سبقونا من الأدباء. وقد أشار ديكاوت إلى الدراسة الأدبية، في القسم الأول من كتابه «خطاب في المنهج»، عندما تذكر دراسته في مدرسة لافليش:

«إن قراءة الكتب الجيدة تشبه الحديث مع الناس الشرفاء من أبناء القرون الخوالي الذين كتبوا، بل هي حديث متقن يعرضون لنا فيه أفضل أفكارهم»^(١).

من جهة أخرى، حين نتخيل الكتاب الذي يمكننا كتابته - من منا لم يعلم بذلك، ولو مرة في حياته؟ - نميل عفواً إلى الاعتقاد بأنه يكتفي أن يكتب النص الذي نعمله في داخلنا، وأن أصالتنا ستفرض نفسها فوراً على الناشر الذي سيسارع إلى طبعه وتعريفه إلى الناس.

- عبر لوسيان الجسر
الحديد، وفي ذهنه تتحرك
مئات الأفكار. فما فهمه من
لغة التجارة جعله يكتشف أن
الكتب عند أصحاب
الكتبات، كالقلائد الفضية
مد باعة الملابس، بضاعة
يبيعونها عالية ويشترونها
جسدة.

بلزك - الأوهام المضادة

ثمة في الحاليين وهم عميق. هو وهم المباشرة: المباشرة في علاقة القارئ بالكتاب، وفي علاقة الكاتب بالجمهور. أما الواقع فظاهر الاختلاف، وشديد الابتذال، بسبب تعدد الوسائط - أو العثبات - التي ينبغي أن نمر بها لنقرأ نص كتاب، أو ليقرا الناس كتابنا.

الوهم المزدوج

قدم بلزلك، في كتابه «الأوهام الضائعة»، مثلاً مدهشاً يوضحه على هذا الوهم المزدوج، من خلال المسيرة التي سلكها بطله، ففي القسم الأول من هذه الرواية، كانت قراءة الناج الشعري الرومانسي المنتمي إلى عصر عودة الملكية، وكتابة الشعر، وسيلة البطل لتجاوز أصله الاجتماعي الوضع ودخول عالم آخر، أقرب إلى الصديق والمثالية من العالم الذي يعيش فيه. وقد شجعت على سلوك هذه الطريق سيدة أرسقراطية كانت تعاني من تقاهة الحياة الريفية الضيقة الغربية عن قيم الفن والشعر الرفيعة، وكانت ترى في هذا الشاعر الشاب الجذاب حليفاً تشاركه مثله الأعلى وتريد أن تواجه به الناس. وقد تفذت الصداقة التي جمعتهم، ثم الحب، من شفقتهم المشترك بالأدب الذي بين بلزلك بوضوح طابعه الوهمي، سواء على مستوى القراءة أو على مستوى الإبداع.

قبل أن يتعارفا، أمضى كلاهما جزءاً من حياته في قراءة الشعر. وهذه التجربة رسخت فيهما الاعتقاد المزدوج بأن الهروب إلى عالم الشعر المسحور ممكن في أي ساعة. وبأنه يكني الشاعر أن يتطرق لكي يعترف الناس بنبوغه. يبرز الوجه الأول لهذا الاعتقاد في طريقة استحضار بلزلك لقراءات لوسيان ودافيد :

«كانا يقرآن أهم المؤلفات في الأدب والعلم، كمؤلفات شيلر، غوته. لورد بيرون، ولتر سكوت، جان بول. برزليوس، دافتي، كوفيه، لامرتين... إلخ، كانا يتدفقان على تلك المواعيد، ويتدربان على الكتابة بوضع نصوص فاشلة أو اقتباس نصوص؛ وكانا يهملان هذه النصوص ثم يستعيدانها بشوق. كانا يعملان بلا توقف من دون أن تغد منهما طافات الشباب. جمعتهما الفقر، وألهبهما حب الفن والعلم، فنسيا التعاسة الحاضرة لأنهما كهما بوضع أسس الشهرة»⁽¹⁾.

ويأتي اكتشاف الشابين لمؤلفات أندريه شينييه أبليغ تعبيراً :
«خاطبه صاحب المطبعة وهو يخرج من جيبه كتاباً من القطع الصغير :
أتعرف يا لوسيان ماذا تلقيت من باريس؟ اسمع!

قرأ دافيد، بالقاء شعري، قصيدتين غزليتين من أندريه شينيه، ثم مرثاة موضوعها الانتحار ومنظومة وفق الذوق القديم، ثم الهجائيتين الأخيرتين... وقرأ لوسيان مقطوعة الأغصان الملحمة وعددا من قصائد الرثاء. وعندما وقع على هذا الجزء: «ما لم يملكا السعادة، فهل من سعادة على الأرض؟» قبل الكتاب، وأخذ الصديقان بالبكاء، لأنهما كليهما مدلهين من الحب»^(١٢).

هذا التماهي بشخصية شينيه إلى حد الذوبان فيها يستقي أهميته من كون شينيه يمثل حالة خاصة في تاريخ الأدب: فهذا الكاتب الكثير المؤلفات الذي لم ينشر شيئا في حياته - اختيار بلزك له دلالة - يشكل نموذج الكاتب الذي بدأ وجوده حين حول الناشرون مخطوطاته إلى كتب.

أما الوجه الآخر لهذا الاعتقاد، فتجد مثلا عليه، لا يقل بلاغة، في السهرة التي أقامتها مدام دو برجوتان والتي قدم فيها لوسيان، بعد قراءة عدد من قصائد شينيه، قصيدة من تأليفه عنوانها «إليها»، مستمدة من عشقه لتاييس. وقد لفت بلزك، في هذه المناسبة، إلى عدم الفهم الذي لقيه لوسيان من جمهور حقيق عاجز عن الانفعال أمام هذه الغنائية التي تعبر عن الحب بلغة وصور مطبوعة بتأثير الكتاب المقدس والتي توافق الاتجاهات الجديدة التي سلكها الشعر في بداية العشرينيات من القرن التاسع عشر^(١٣).

عدم الفهم هذا لم يثبط همة لوسيان وعشيقته بل رسخ فيهما الفكرة بأنهما سيجدان، في مكان آخر، جمهورا يقدر موهبة شاعر أفولام. أما الفشل الذي مني به الشاعر خلال السهرة فهو تأكيد «للمجد» الذي ينتظره في الغد:

«لا يوجد مجد رخيص الثمن، هذا ما قالت له مدام دو برجوتان. وهي تمسك يده وتضغط عليها. تعذب، تعذب يا صديقي: سيكون لك شأن؛ والامك هي ثمن خلودك. كم أود لو كان علي تحمل مشقات النضال. وقال الله حياة فائرة، خالية من النضال، لا يجد التسر فيها متسعا ليسقط حياحيه. أحسدتك على الأمل، لأنك، على الأقل، تحيا! تبذل قواك، تأمل بالنصر! وسيكون نضالك مشهودا».

ومذاك لم يشك لوسيان لحظة بأن هذه النبوءة ستتحقق:

«بدأ يقرأ له اليوم الذي أخذت فيه الرواية التاريخية التي يعمل عليها منذ سنتين، «تياال شارلي التاسع»، والمجموعة الشعرية، «زهر اللؤلؤ». ينشران اسمه في عالم الأدب»^(١٤).

فهو يعرف آن باريس. «عاصمة عالم الفكر، استكون مسرح نجاحه»، وأن عليه أن يعبر «المسافة التي تفصله عنها بسرعة». هذا ما قالت له مدام دو برجوتان. وأضافت:

«لا تترك أفكارك تزحف في الريف. سارع إلى الاتصال بمشاهير الرجال الذين يمثلون القرن التاسع عشر. [...] باريس وأبنتها، باريس التي تتراءى في خيالات الريف جميعاً كأنها مدينة الذهب، تمثلت له بفستانها الذهبي، ورأسها المكلل بالجواهر الملوكية، وذراعيها المفتوحتين للمواهب. سيعانقه أصحاب الشهرة عناق الأخوة. هناك كل شيء يتسم للموهبة. هناك لا وجود لنبل مفلس حسود يرشق الكاتب بكلمات جارحة ليذله، ولا تجاهل مزعجاً للشعر. هناك ظهرت آثار الشعراء، وهناك دفعوا ثمنها وأبرزوها إلى النور. وعندما يقرأ أصحاب المكتبات المصفحات الأولى من «نبال شارل التاسع»، سيفتحون صناديقهم قائلين له: كم تريد؟»^(٧).

ولكن تجربة لوسيان الباريسية كذبت بشدة أوهام الشاب الريفى. فسرعان ما اكتشف لوسيان. منذ مساوماته الأولى لنشر كتابيه في باريس، ما أسماه بلزأك

في مقدمة القسم الثاني من الرواية، «الأدب في تحوله التجارى»^(٨):
«عبر لوسيان الجسر الجديد. وفي ذهنه تتحرك مئات الأفكار. فما فهمه من لغة التجارة جعله يكتشف أن الكتب عند أصحاب المكتبات، كالثقلان القطنية عند باعة الملابس، بضاعة يبيعونها غالبية ويشترونها رخيصة»^(٩).

ثم اكتشف، تدريجاً، واقع «الحقل الأدبي»^(١٠) المعقد. وقد وصف بلزأك بدقة بنية المجال الأدبي، وخطط المؤلفين في التناقص، عبر سلسلة من النزاعات. من بين هذه النزاعات نخص بالذكر المواجهة بين عالم الصحافة وعالم الأدب، بين جمالية الليبراليين الكلاسيكية والجمالية الرومانسية - الإبداعية - التي نادى بها الملكيون، بين البحث عن الكسب المادى الفوري عند الصحافيين والبحث عن الكسب الرمزي المؤجل عند المؤلفين من جماعة الندوة. وهذا الكسب الرمزي لا يستعيد الحصول - المؤجل أيضاً - على مكسب في السلطة، لأن هؤلاء المؤلفين يتطلعون إلى تولي المسؤوليات السياسية لتحقيق المثال التقدمي الذي يؤمنون به.

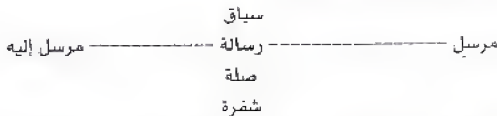
الاتصال الأدبي

هذا الوهم المزدوج الذي طبع موقف لوسيان، على مستوى قراءة النص وعلى مستوى كتابته، يعود سببه إلى جهله بكل العوامل الفنية والاقتصادية والثقافية والسياسية والمؤسسية التي تدخل في عملية تحول الفكرة إلى كتاب. خلافاً لما كان يتصوره، لا يمكن عقد صلة حقيقية بشخص الكاتب أندريه شينييه، بل بالكاتب الذي نشره لاثوئ من مخطوطات الشاعر والذي أدى نشره إلى ظهور كاتب يدعى أندريه شينييه في القرن التاسع عشر. وعلى هذا المثال، لن يكون لعمل لوسيان وجود أدبي طائناً استمر نصاً مخطوطاً، مثل «زهر اللؤلؤ» و«بال شارل التاسع»، أو نصاً شفهيّاً ينشد أمام الجمهور، كقصيدة «إليها»^(١١).

وهكذا، خلافاً لدعاة المفهوم الأدبي القائم على العلاقة البينية والفورية بين القارئ والكاتب وبين الكاتب والقارئ، شدد بلزاك على مجمل الوسائط والعقبات التي يتميز بها ويتأسس عليها الاتصال الأدبي. ومن هذا المنظور سنحاول وصف العناصر المختلفة التي تدخل في الاتصال الأدبي، فنرسم الطريق الممتد من تصور الكاتب للنص إلى تملك القارئ لهذا النص - ولكن هل هو النص «نفسه» حقاً؟

ترسيمة الاتصال

يُدرج الاتصال الأدبي المكتوب^(١٢) في الإطار العام للاتصال كما حدده ياكوبسون ومثله بالترسيمة الآتية^(١٣):



هذه العوامل الستة تؤلف العناصر الواجبة الوجود في «كل عمل لغوي» أو «كل اتصال شفهي»^(١٤):

«يبحث المرسل برسالة إلى المرسل إليه. وتتطلب الرسالة، لكي تكون هادئة، سياقاً تحيل إليه (يسمى «المرجع»، وهو مصطلح ملتبس قليلاً)، «سهم المرسل إليه، ويكون لغوياً أو يمكن التعبير عنه لغوياً. وتتطلب الرسالة أيضاً شفرة مشتركة، كلياً أو جزئياً على الأقل، بين المرسل والمرسل إليه

(أو، بعبارة أخرى، بين المشفر ومن يفك الشفرة). وتتطلب، أخيراً، صلة، أي واسطة مادية ورابطاً نفسياً، بين المرسل والمرسل إليه تسمح لهما بإقامة الاتصال ومواصلته^{١٥}.

وتجدر الإشارة إلى أن اتجاه الاتصال قد ينقلب: المرسل إليه (أو المتلقي) يمكن أن يصبح بدوره مرسلًا، هذا الانقلاب تعبر عنه عموماً كلمة ارتجاع. ويتراوح احتمال هذا الارتجاع بحسب أوضاع الاتصال: فالمحادثة تحتّم ارتجاعاً متكرراً، بينما يغيب الارتجاع عن المحاضرة الأساسية والبت التلفزيوني. ويحسن التنبيه إلى أن كل عملية اتصال معرضة للتشويش بفعل عوامل خارجية؛ وهذا التشويش يسمى الضجيج. وكلمة ضجيج قد تدل على الضجة بالمعنى الشائع، كصوت المقدح الذي يحجب صوت الأستاذ، وقد تدل على كل تشويش يمنع بث الرسالة أو تلقيها: طباعة كتاب سيئة النوعية، اضطراب يضر بتوزيع صحيفة، رقابة... إلخ.

انطلاقاً من هذا الوصف الذي قدمه ياكوبسون والذي قصد به أساساً الاتصال اللغوي، سنتطرق في كل عامل من العوامل الستة على حدة، مبينين الوجوه الخاصة التي يتخذها في الاتصال الأدبي الخطي أو المكتوب.

المؤلف

في الاتصال الأدبي الخطي يشار عادة إلى المرسل بكلمة مؤلف. والمؤلف قد يكون فرداً: مارغريت دو نافار، رونسار، غوته، جول فيرن؛ أو مجموعة من الأفراد: إيركمن وشتريان Brekman & Chatrian، الأخوين غونكور، بوالو وترسجاك Bodeau & Narejac، آلان وسوفستر Alan & Souvestre، سيمون وأندريه شوارزبارت Simone & André Schwarz-Bart. في هذه الحال يكون للفرد أو للمجموعة وجود تاريخي مثبت: فتحن نعرف تاريخ مولد ووفاة فيكتور هيجو أو جورج صائد، ونملك عنهما شهادات كثيرة ومؤكدة. وقد يكون المؤلف، في حالات أخرى، مجهولاً، كما في أنشودة رولان أو الحكايات الشعبية؛ أو اسماً شبه أسطوري، كهوميروس الذي تنسب إليه منذ زمن بعيد ملحمتا «اللياذة» و«الأوديسة».

مال الكتاب والباحثون الأوروبيون في العصر الرومانسي إلى نسبة النصوص الشعبية وأناشيد البطولة العائدة إلى القرون الوسطى إلى مؤلف

جماعي، إلى «الشعب» الذي يكشف عن عبقريته الخاصة المختلفة عن عبقرية الأفراد التقليديين. ولكن هذه النظرة تنجاهل الحقيقة المرتبطة بنصوص هذه المؤلفات، أي العمل والاختيار والتعديل والتشكيل التي أدت إلى النسخة التي عرفها الناس للنص، شفوية كانت أو خطية، والتي لا يمكن أن تتحقق إلا على يدي فرد.

هناك مسألتان تستوقفاننا في هذه القضية: الأولى هي اسم المؤلف. فالمؤلف، باعتباره صاحب الاسم المسطر على غلاف الكتاب، قادر على أن يقدم نفسه للقراء بطريقتين: إحداهما أن يستخدم الاسم المسجل على بطاقة الهوية: هنري جيمس، مارسيل بروست، هيلن سيكسوا^(١٦)، والطريقة الأخرى هي أن يستخدم اسماً مستعاراً يمكنه من الإشارة إلى نفسه كمؤلف مع إخفاء اسمه الحقيقي.

استخدام الاسم المستعار يلبي إجمالاً ثلاثة دوافع كبرى، فقد يرغب المؤلف في الفصل بين شخصيته ككاتب وشخصيته الذاتية والاجتماعية. لهذا اتخذ جان باتيست بوكلين اسم موليير منذ أن أصبح ممثلاً وكاتباً مسرحياً ومخرجاً. ويبدو أن موليير، الذي ينتمي إلى عائلة بورجوازية ميسورة، قرر أن يأخذ في الاعتبار النظرة السيئة التي كان يلقاها عالم المسرح في القرن السابع عشر وأن يحمي ذويه منها. وهناك أمثلة إضافية كثيرة: أرويه الذي اتخذ اسم فولتير، فرانسواز كواريز التي اتخذت اسم فرانسواز ساغان، ألكسندر بيدي الذي اتخذ اسم مونغو بني للفصل بين صفتيه: المعلم والكاتب. ويستخدم المؤلف الاسم المستعار في حالات أخرى كثيرة: كتفادي الرقابة الدينية أو الأخلاقية أو السياسية أو الإدارية. فقد وقع فرانسوا رابليه قسماً من مؤلفاته باسم مستعار هو ألكوفريباس نازيه، وهو جناس تصحيفي لاسمه. ونشر جان برولر كتابه «صمت البحر» (١٩٤٢) باسم فيركور. واستخدم بوريس فيان اسم فيرنون سوليفان لنشر كتابه الشهير «سأبصق على قبورك» (١٩٤٦) الذي قدمه للجمهور باعتباره كتاباً مترجماً من الأدب الأميركي، أما بولين رياج مؤلفة «قصة أو» المشرقة في الإباحية فلا تعرف هويتها، إلا أن أسباباً كثيرة تدفع إلى الاعتقاد بأنها دوميتيك أوري. ولا شك في أن الوظيفة الثانية لاستخدام الاسم المستعار لا ترتبط بالأولى حصراً، وهذا ما تبينه حال فولتير. وتجدر الإشارة إلى أن

بالإمكان اعتبار المؤلف المجهول بمثابة الدرجة صفر من الاسم المستعار؛ فقد نشر ياسكال كتابه «رسائل إلى أسقف الأبرشية Les Provinciales» (١٦٥٦-١٦٥٧) من دون أن يذكر اسما ولو وهميا للمؤلف.

أخيرا، يستخدم المؤلف الاسم المستعار- وهذا هو الغالب- استجابة لدوافع نفسية ترتبط خصوصا بالموقع التي يرغب أن يحتله إزاء السلطة الأدبية، وقد عبر جان لوك ستمتز عن ذلك خلال حديثه عن بتروس بوريل: «أن يكتب اسمه، هذا لا يعني أن يصف نفسه بل أن يكون حساسا إلى كنز الألفاظ الذي يحتويه هذا الاسم [...]، وأن يكشف موقع الأب ودمغته (ودمغة الأم التي لا تذكر)، وأن يواجه هذا الضيق، هذا الضيق والعذاب، ويعترف بأن الضيق موجود، كالمثلية التي تضاف إلى أسطورة أوديب»^(١٧).

مكنا يأتي اختيار الاسم المستعار ليعبر، غالبا، عن رفض اسم العائلة. كأن المؤلف حين يرغب في تأكيد حقّه في التأليف يدخل في منافسة مع الأب، ويحرص على أن يبرهن أن عمله لا يدين بشيء لمن أعطاه اسمه في بطاقة الهوية. فهنري بايل استخدم عدة أسماء مستعارة، منذ أن بدأ الكتابة، إلى أن استقر على اسم ستيغال. ونعرف أن هذا الاسم مستوحى من اسم قرية في شمال شرق ألمانيا مر بها المؤلف إبان مشاركته في حملات نابليون: في كتابه «الأحمر والأسود» يحتل نابليون موقع الأب، أما أورور دوبين فقد رفضت اسم عائلتها واسم عائلة زوجها البارون كزيمير دودفان على السواء، واختارت اسم جورج صاند، وهو اسم مستعار بالغ الدلالة لأنه يذكر بشكل مثير باسم عشيقها جول صاندو، ويشدد في الوقت نفسه، ومن خلال طريقة كتابة اسم جورج^(*) على رغبة واضحة في تجاوز التسميات التي يميز بها المجتمع بين الجنسين.

كذلك تغلى جيرار لابروني عن اسم عائلته، واختار لنفسه اسم جيرار دو نرفال. وهذه التسمية التي نسبت صاحبها إلى الأشراف تتسجم مع روح العصر. ولكنها تظهر أيضا رغبة الكاتب في ربط نفسه بأسرة والدته، لأن اسم نرفال هو اسم أرض تملكها جدته لأمه، كما تكشف رغبته في رفض أبيه نهائيا لأنه يحملته، منذ الصغر، مسؤولية موت أمه عام ١٨١٠ ودفتها في «سيليزي المباردة حيث يوجد رماد أمي»^(١٨).

(*) ينتهي اسم جورج بالفرنسية بحرف (S) Georges، وهو اسم علم مذكر. وقد اختارت أورور دوبين هذا الاسم لتوقيع كتبها وحذف الحرف الأخير. (المترجم)

أخيراً، قد يكون الخيار الذي اعتمدته إيزودور دو كاس (١٨٤٦-١٨٧٠) من أكثر حالات الاسم المستعار تعقيداً، فقد نشر النشيد الأول من أناشيد ملدورور^(٢١) عام ١٨٦٨ تحت اسم مستعار. ثم أعاد نشره في السنة التالية ضمن مختارات جماعية صدرت في مدينة بوردو، تحت اسم مستعار أيضاً^(٢٢). وفي نهاية عام ١٨٦٩ نشر الأناشيد الستة الأولى^(٢٣) في باريس باسم مستعار جديد هو الكونت دو لوتريامون. تساءل القراء عن اختيار هذا الاسم المستعار، ولكن سرعان ما ربطوه برواية «لاتريومون» لأوجين سو التي صدر الجزء الأول منها عن دار غسليين في باريس عام ١٨٢٨. لا شيء يثبت أن دو كاس قرأ هذه الرواية. ولكن التقارب بين الاسمين يتجاوز الصدفة البسيطة إلى وجود نقاط التقاء عدة بين الأناشيد ورواية سو.

تستعيد رواية سو، القائمة على وقائع حقيقية. حكاية مؤامرة ضد الملك لويس الرابع عشر شارك فيها الفارس دو روهان وأحد نبلاء نورمانديا جان دوهميل دو لاتريومون. وقد توفي هذا الأخير خلال عملية توقيفه. أما روهان والمتواطئون معه فقد أعدموا عام ١٦٧٤، وتبدو الشخصية اللامعة والعامرة بالحماسة وذات المظهر الرهيب والإغراء الشيطاني التي تخيلها أوجين سو تجسيدا مسبقا لافتا لملدورور - وقد نبه إلى ذلك جملة من الدارسين بينهم مارسيل جان وأرياد ميزيه^(٢٤) وفرانسوا كرادك^(٢٥)، ورأى الأولان أن لاتريومون الذي ناضل ضد لويس الرابع عشر يظهر في الرواية كأته عدو أسطورة الشمس^(٢٦)، وعدو الله والآب أيضاً. من هنا جاء، على الأرجح، اسم بطل الأناشيد: ملدورور، الشيطان الجديد، حامل الفجر الملعون^(٢٧). من جهة أخرى، لفت فرانسوا كرادك إلى أن تحويل اسم لاتريومون إلى لوتريامون سمح لدوكاس بتأكيد المسافة التي تفصله عن هذا الآب، عن هذا الآخر، الذي بقي في موتيفيدو والذي- في «الأناشيد»- يتحدى القانون: «الآخر الموجود في مون»^(٢٨).

يتأكد هذا الافتراض إذا أخذنا بالاعتبار تكون كتاب دو كاس. فقد أودع الكاتب في وزارة الداخلية نسخة من «قصائد ١» في ٩ أبريل ١٨٧٠، ونسخة من «قصائد ٢»^(٢٩) في ٤ يونيو من العام نفسه، وهما الكراسان الوحيدان اللذان نشرهما دو كاس باسمه الحقيقي. يمكن تفسير هذا الاختيار بأنه رغبة في إظهار القطيعة بين «القصائد» و«أناشيد ملدورور». فلو قرأنا «القصائد»

حرفيا، لوجدناها تتكرر للرومانسية الشيطانية الموجودة في «الأناشيد»؛
والشاعر يزعم في صدر كتابه أنه:

«سيضع الشجاعة محل الكآبة، والثقة محل الريبة، والامل محل اليأس،
والخير محل الخبث، والواجب محل الشكوى، والإيمان محل الشك، وبرودة
الهدوء مكان السفسطة، والتواضع محل الكبرياء»^(١٢٨).

هناك منطلق أكيد وراء استخدام دوكاس اسم عائلته في توقيع نص يدافع
عن القيم الاجتماعية الشديدة التقليدية والنفاذ منه إلى إدانة تأثير الجموح
الرومانسي. ولكن هذه القطيعة مع «الأناشيد» وهذه العودة إلى القانون،
مجرد خداع. فيلأغه السخرية التي تسود في «القصاصد»، والتي تعبر عن
نفسها خصوصا باستخدام «المعارضة الأدبية» باستمرار ويقلب الأقوال الأدبية
والفلسفية الشائعة، تكشف أن هذا النص يواصل، بأسلوب آخر، نضمة
«أناشيد ملدورور». لهذا يمكن الاعتقاد بأن العودة إلى اسم الشهرة الحقيقي
هو الحد الأقصى للسخرية من الأب، المحكوم بأن لا ينطق بغير التفاهات
المريضة. ويمكن بعد ذلك التفكير، كما يقول مرسلين بلينت، بأنه ما دام
«الكتابان غير منفصلين زمنيا»^(١٢٩) فإن «القصاصد تسمح للقادر على حمل كل
الأسماء (١٠٠) وعلى أن لا يحمل أي اسم - بعدما رفض شهرة الأب - بأن يوقع
اسم الأب (الاسم نفسه تقريبا ولكن لا يعود نفسه أبدا)»^(١٣٠)؛ لوتريامون،
مرفين، بسكال، فوفنارخ، و- ثم لا إيزودور دوكاس.

المرسل إليه

خلافا للاتصال الأدبي الشفهي. حيث إنتاج الراوي أو المنشد لا ينفصل
عن وجود جمهور يتفاعل مع الرسالة ويمكن لفنان أن يتكيف معه، فإن
الكتابة كصياغة للنص لا تضع الكاتب في مواجهة الجمهور. فما دام الكتاب
لم يعرض للبيع ويوزع ويصل إلى قراء فعليين يبقى المرسل إليه افتراضيا نوعا
ما، فلا شيء يؤكد هوية الجمهور الحقيقي لهذا الكتاب فيما بعد.
مع ذلك ليس الطابع الافتراضي للجمهور أمرا مطلقا. فالكاتب يتوجه
بكتابه عموما إلى جمهور محدد محاولا تلبية رغباته. ويظهر توجه الكاتب
نحو هذا الجمهور أو ذاك - على تفاوت فعاليتها ونجاحه - من خلال عدد من
الأدلة المعبرة. نذكر منها مستوى اللغة الذي يعتمد عليه الكاتب، والمفردات،

الشائعة أو المتخصصة، التي يستخدمها، فسارت حين كتب «الوجود والعدم» و«نقد العقل الجدلي» لم يقصد الجمهور الذي قصده حين كتب «الجدار»، ونذكر أيضا الاقتباسات الثقافية الواردة في النص؛ وبينها ما هو واضح للجمهور العريض لأنه يشكل جزءا من ثقافة العصر العامة؛ وما يصعب فهمه على غير الجمهور الضيق والمتخصص، كما هي الحال حين يثبت الكاتب الفرنسي شواهد من الألمانية أو اللاتينية من دون أن يرى ضرورة لترجمتها.

وفضلا عن المؤشرات القائمة في النص هناك ما يمكن وصفه بالمؤشرات الخارجية التي تسلط الضوء على الجمهور المقصود. وهناك أيضا النوع الأدبي الذي اختاره المؤلف لكتابه: فالرواية البوليسية، أو رواية الخيال العلمي، أو الرواية المنتمية إلى «الأدب العام» والقابلة لنيل جائزة (غونكور، فيمينيا، رينودو...)، أو الكتاب الفلسفي، أو الدراسة النفسية التحليلية، أو المجموعة الشعرية، أو «الكتاب العملي»... إلخ، لا تصل إلى جمهور واحد، فالجمهور الذي تتوجه إليه محدد سلفا من خلال نوعها الأدبي. وهناك أيضا نوعية الإنتاج والتوزيع المرتبطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، والشكل المادي الذي يتخذه الكتاب، وهما يدلان على توجه إلى جمهور محدد. وفي الاتجاه نفسه، يشكل عدد نسخ الطبعة الأولى، واحتمال وجود طبعة جيب موازية للطبعة السائرة، وإحاق عنوان الكتاب (أو عدم إحاقه) بقائمة الكتب التي تبعتها الأندية بالمراسلة، وحصر بيع الكتاب بالمكتبات، أو، على العكس، توزيعه على نقاط بيع كمراكز بيع الصحف أو المتاجر الكبرى، والمساحة المخصصة للكتاب في البرامج المدرسية، يشكل ذلك أيضا مؤشرات دالة على الجمهور المقصود. من هذا المنطلق يمكن تفسير رفض جوليان غرال نشر كتبه في سلسلة جيب بأنه يرغب في المحافظة على صورة الكاتب الطليعي المصمم على مواصلة الإفادة من مكانة دار نشر محترمة كدار كورتي. وبالعكس، يشكل إنشاء سلسلة خاصة بالدراسات النقدية داخل سلسلة الجيب، وإصدار طبعات علمية لتصوص قديمة ومعاصرة، تعبيرا من الناشرين ومن الكتاب - إذا كانوا أحياء وساعدوا في تحقيق هذا المشروع - عن تفكير معاكس: خير للكتاب أن يكون كلاسيكيا يدرس في المدارس الثانوية من أن يكون طليعيا يدرسه، اختياريا، مجموعة صغيرة من الطلاب في برنامج الإجازة الجامعية أو الجدوة.

ولكن الطابع الافتراضي للجمهور لا يعود فقط إلى الفارق بين القراء المتصورين والقراء الضليعين، بل يعود أيضا إلى أن الزمن غالبا ما يؤثر في الجمهور - أو في غيابه، فعلى سبيل المثال، لم يصل ستدال (١٧٨٣-١٨٤٢) فعليا إلى الجمهور - مع أنه لم يكن مجهولا في زمانه - ولم يصبح مؤلفا مشهورا له إلا في أواخر القرن التاسع عشر. كذلك لم يضع الناس سكوت فتزجيرالد (١٨٩٦-١٩٤٠) في مستوى همنغواي وشتاينبك ودوس باسوس وفوكتر، إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وقد يتغير الجمهور خلال حياة الكاتب: هذا ما حصل مثلا لرغريت دورا التي أدى نيل روايتها «العاشق» جائزة غونكور وطبع ما يقارب المليون نسخة منها، إلى إخراجها كليا من دائرة «أدب البحث» الضيقة التي كان القراء والنقاد يضعونها فيها حتى ذلك الوقت. كذلك تعتبر حال جول فيرن (١٨٢٨-١٩٠٥) ذات دلالة، فقد توجه هذا الكاتب إلى الشببية من خلال موضوع الرحلة والخيال العلمي خصوصا، ولكنه تحول شيئا فشيئا إلى مؤلف جامعي منذ عام ١٩٥٠ بدليل الأطروحات التي تناولته بالدراسة والطبوعات العلمية التي صدرت لبعض مؤلفاته^(٢١).

ولكن مهما كان الطابع الافتراضي للمرسل إليه، وحجم التغير الذي يمكن أن يتعرض له مع الزمن، فإنه يبقى كائنا حقيقيا مكونا من جمهور قابل فعلا لقراءة الكتاب الذي وضعه المؤلف. والحال أنه، في موازاة المرسل إليه الحقيقي، الذي يمكن تحديده من خلال تحليل عادات الناس في القراءة، هناك مرسل إليه من طراز آخر. يمكن وصفه بالوهمي، لأن وجوده محصور داخل مساحة النص، وهناك مفهومان مهمان للإحاطة به.

المفهوم الأول هو «الكتابة»، كما حددها رولان بارت في كتابه «الكتابة في الدرجة صفر». ففي هذا الكتاب يتناول بارت مفاهيم اللغة والأسلوب والكتابة. فاللغة والأسلوب، رغم اختلافهما، هما من المعطيات المفروضة على المؤلف، والتي لا قدرة له على تبديلها، فاللغة «موضوع اجتماعي بالاصطلاح لا بالاختيار»^(٢٢)؛ إنها مادة يستخدمها الكاتب للتعبير في زمن معين وفي سياق محدد، خلافا للأسلوب الذي له بعد فردي في الأساس يحيلنا إلى تاريخ الكاتب الشخصي. فهو، في نظر بارت:

«لغة مكتفية بنفسها تضرب فقط في الجذور الشخصية والسرية للكاتب، في ما هو دون مادية الكلام، حيث ينشأ أول مزدوج couple من

الكلمات والأشياء. وحيث تستقر موضوعات وجوده الأساسية نهائياً. ومهما بلغ تهذيب الأسلوب فإن الطبيعة لا تفارقه: فهو شكل لا غاية له، ونتاج دفع لا نتاج قصد»^(٢٤).

أما الكتابة فإنها، خلافاً للأسلوب، تعبر عن مساحة الحرية، التي لا تخلو من القيود، والتي يتحرك فيها المؤلف. إنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار على مستوى التعبير، فيما هو يواجهه هاتين الطبيعتين، أي اللغة والأسلوب. ويتعلق هذا الاختيار بكيفية رسم توجهاته الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية. فعندما نكتشف صيغ الكتابة في النص نكون قد تنبهنّا إلى الإشارات الدالة على هذه التوجهات والتي يدمجها الكاتب عمداً في النص.

«اللغة والأسلوب قوتان مكفوفتان، أما الكتابة ففعل تضامن تاريخي. اللغة والأسلوب شيئان: أما الكتابة فوظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع: إنها اللغة الأدبية التي تحولت بفعل توجهها إلى المجتمع: إنها الشكل الذي ندرك قصده الإنساني والذي يرتبط بأزمات التاريخ الكبرى ١٠٠٠ إن احتلال الكتابة قلب الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا بها، يجعلها، إذا وخصوصاً، مغزى الشكل: إنها اختيار المجال الاجتماعي الذي ينسب إليه الكاتب طبيعة لغته. ولكن هذا المجال الاجتماعي ليس المجال الاستهلاكي الفعلي. فالكاتب لا يتقصد اختيار المجموعة الاجتماعية التي يكتب لها: فهو يعرف جيداً أنه - إذا كان يتوقع حدوث ثورة - لا يمكنه أن يكتب إلا للمجتمع. فاختياره هو اختيار للوعي لا للفعالية»^(٢٥).

هكذا ترسم أمامنا صورة للمرسل إليه قد يعجز النص عن بلوغها، ولكنها تعبر من خلال الكتابة التي يعتمدها المؤلف - أوستقراطية، فنية، اشتراكية، عالم ثالثة... إلخ - عن رغبة الكاتب في الانتماء الاجتماعي والسياسي وعن حلمه بالتضامن مع مجموعة يتوجه إليها ويأمل في أن يتم اعتباره ممثلاً لها. المسموم الثاني، الأقرب إلى التقنية، هو مفهوم الراوي. هناك نصوص روائية شيرة، تعود إلى بداية هذا النوع الأدبي، تعرض صورة راوٍ يتوجه إلى قارئ متوقفاً منه، حسب الظروف، إظهار ردة فعله على بعض وجوه القص، وبالتالي المساعدة في توضيح الطريقة التي ينبغي السير بها، أو تجنبها، في قراءة الفصّة. هكذا تنشأ، في موازاة العلاقة الحقيقية بين المؤلف والقارئ، علاقة

وهمية - لأن وجودها محصور ضمن مساحة النص - بين الراوي وهذا المرسل إليه الخيالي الذي اعتدنا أن نسميه، بتأثير كتابات جيرار جينيت، «المروي له». وقد أوضحت كريستين مونتلتي هذا الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم حين كتبت:

«إن المفهوم المروي له، الذي يسمح خصوصاً بفهم الفروقات التي قد أجدها خلال القراءة بيني وبين القارئ الموجود في النص، ميزة خاصة وهي أنه دقيق، وأنه يربط القارئ بشريكه الحقيقي. فكما ينتمي المؤلف والقارئ كلاهما إلى عالم الحقيقة، يجد المروي له شريكاً في عالم النص هو الراوي»^(٢٥).

إن النظر في وجوه العلاقة بين الراوي والمروي له يؤدي إلى اكتشاف شكلين رئيسيين: التواطؤ والاستبعاد شبه الواضح لأحد الفريقين. وقد حلت مونتلتتي عملية الاستبعاد، فبينت كيف أن الراوي، في الفصل التمهيدي من رواية بلزك «الأب غوريو»، «وبعدما استعرض أوسع مجموعة ممكنة من المروي لهم (...) عمد إلى تقليص الحقل؛ فبدا له أن المروي له الوحيد المقبول هو المروي له الباريسي لأن (خصوصيات هذه المشاهد لا يفهمها إلا من يعيش بين ربي مونتمارتر وأعماله مون روج)»^(٢٦).

ولا شك في أن مفهوم المروي له يرتبط من حيث المبدأ بمن تروى له الحكاية. ولكن هذا المفهوم ينطبق على أنواع أدبية أخرى. فبودلير، حين أنكر أن الشعر يمكن أن ينقل مضموناً أخلاقياً أو فلسفياً أو دينياً، وتحدث في هذا الخصوص عن «البدعة العصرية الخطيرة: التعليم»^(٢٧)؛ ومالارميه، حين كتب في بداية حياته الأدبية مقالة بعنوان «بدع فنية: الأدب للجميع»^(٢٨)، كانا يحددان، كل بدوره، المرسل إليهم القادرين على تلقي الرسالة والآخرين العاجزين عن فهمها. هكذا يحدد الكاتب من خلال شخصية الراوي الوهمية أو ضمير المتكلم المعبر عنه في القصيدة، خياراته بشأن متلقي نصه، ويكشف عن جزء مهم من تصوره الخيالي الذي يمكن مقارنته، بعد تبيانته، بقرائه الحقيقيين.

الرسالة

تتكون الرسالة مما هو منقول، وفق سيرورة تمتد من المؤلف إلى القارئ، بصورة نص مكتوب يحمل مضموناً دلالياً، تحديد معنى الرسالة لا يكون إلا عاماً، ولا يستدعي ملاحظات خاصة، لأن المهم، كما سنرى، هو كيفية نقل

الرسالة وبعض خصوصيات إنتاج معناها. من جهة أخرى، يحيل معنى الرسالة إلى الدلالة، أو المفهوم، الذي يحمله الأثر الأدبي؛ وقد استخدم النقاد كلمة «رسالة» في السنوات ١٩٤٥-١٩٦٠، للتعبير عن المعنى الأخلاقي والفلسفي والسياسي للكتاب. لهذا يجدر السؤال عما إذا كان الأثر الأدبي يتحدد من خلال المضمون الذي ينقله أم من خلال الكيفيات الشكلية والبنائية التي ينتقل بها. بعبارة أخرى، ما الذي يجب أخذه في الحسبان: أهو المضمون أم العملية التي يتحقق بها التعبير عنه ونقله؟

قناة الاتصال

تتعرف قناة الاتصال من وجهة نظر تقنية أساسا: وهي تتكون من مجموع العمليات المادية المتحققة بدءا من كتابة المؤلف للنص وانتهاء بقول القراء وتملك القارئ لهذا النص بصورة كتاب.

العنصر الأول الذي ينبغي النظر فيه، داخل هذه السلسلة، هو المخطوط. وهو النص الذي يضعه الكاتب قبل أن تحوله الآلة إلى نسخ مطبوعة ومتعددة. لهذا يتبغي التفريق بين نسخة الكتاب المخطوطة والنسخة المطبوعة والمنشورة. وتجدر الإشارة إلى أن الآثار الأدبية السابقة لاختراع المطبعة (منتصف القرن الخامس عشر) كانت تسمخ وتُنشر بصورتها المخطوطة من خلال محترفات تنقل النص الأصلي إلى عدد من النسخ المتماثلة وتقوم بالدور الذي تحول فيما بعد إلى الطابع والناشر.

هكذا عرفنا آداب العصور القديمة وآداب العصور الوسطى. وهذا هو معنى الحديث عن مخطوط «حرب المورية» لتوسيديد، أو «الإنبيادة» لفرجيل أو «فارس الأسد» لكريتيان دو تروا. فالمقصود دائما، في هذه الحال، هو النسخة التي نقلها النساخ عن الأصل ووصلت إلينا بهذه الصورة، وليس النص الذي خطه المؤلفون فعليا.

نرى إذا أن لكلمة مخطوط معنيين مختلفين كثيرا في عبارتي «مخطوط أفلاطون» و«مخطوط بلزك». فنحن لم نبدأ بالنظر إلى المخطوط باعتباره «ما قيل نص الكتاب» إلا بعد اختراع المطبعة.

من الناحية المادية، يمكن أن يتخذ المخطوط صورا متعددة، فهو، من حيث اشتقاق اسمه، يكون بخط المؤلف. ويمكن أن يكون من إملاء المؤلف على

مساعده: هذه حال رواية «دير الشرنخين في بارم» لستدال. وحال جزء من «مذكرات من وراء القبر» لشاتوبريان. وقد أدى انتشار استخدام الآلة الكاتبة في أواخر القرن التاسع عشر إلى إعطاء المخطوط طابع «المضروب» (على الآلة). وأصبح هذا الشكل، منذ وقت طويل، مفروضا على الكتاب من جانب الناشرين ومسؤولي المجلات. والشكل المضروب يمكن أن يتولاه المؤلف بنفسه. انطلاقا من نص مخطوط أحيانا، أو أن يعليه على سواء كما هي حال القسم الأخير من آثار هنري جيمس^(٢٦). أخيرا، يمكن أن يكون المخطوط شفويا إذا كان النص. أو المواد التي يتركب منها، مسجلا على آلة تمهيدا لنقله إلى الصورة الخطية.

ولكن مهما كانت صورة المخطوط^(٢٧)، فإنها ليست نسخة فنية للكتاب العتيق بل أقل من ذلك، فالتردد الذي نعكسه والزيادة والحذف والندامة والتصحيح، كل ذلك يبين عمل الكاتب، وأنه عمل لا ينتهي أبدا، خلافا للكتاب المطبوع والمنشور الذي يقتنيه القارئ. هكذا اتخذت العبارة التي اختارها بسكال لعنونة المقطع الشهير «لا تناسق الانسان»^(٢٨) من كتابه «الأفكار»، بعدا نسبيا حين تبين من مراجعة المخطوط أن الكاتب كتب أولا عبارة «عجز الانسان» ثم شطبها. كذلك الأمر بالنسبة إلى عبارة «soleil cou coupé» (شمس مقطوعة العنق) التي ختمت قصيدة «حلقة» التي تفتتح المجموعة الشعرية، «الكحول»، فقد جاءت من نقل عبارة «soleil cou tranché»^(٢٩) من الاستعارة إلى الجناس؛ وهذا التغيير جرى في المرحلة الأخيرة من تجارب الطباعة. كذلك أيضا فتح مالمريمه أمام القارئ طريقا جديدة تماما حين عدل البيت الوارد في المقطع الأخير من قصيدة «التوافد» التي كتبها عام ١٨٦٣ وهو:

«هل من سبيل، يا ربي الذي يعرف المرأة»

وجعله في الطبعة الحجرية التصويرية التي أصدرها لمجموعته «قصائد»

عام ١٨٨٧:

«هل من سبيل، يا أنا الذي يعرف المرأة»^(٣٠).

هكذا يؤدي النظر في المخطوطات إلى تسليط الضوء على تكوين الآثار الأدبية، لأنه يوضح أن الصياغة النهائية للنص، تلك التي نجدها عند قراءة الكتاب المطبوع والمنشور، هي نتيجة عمل وحصيلة اختيار بين المسكتات. وهذا النظر يساهم في نزع القدسية عن الاعتقاد بقيمة ثابتة للكتاب.

العنصر الثاني من عناصر قناة الاتصال يمثلته الناشر^(٤١)، والناشر هو متعهد يتولى مسؤولية صناعة الكتاب ونشره انطلاقاً من مخطوط سبق له اختياره. وتقوم العلاقة بين المؤلف والناشر على بعدين، فهي تتناول أولاً القيمة الفنية والتجارية للمخطوط الموضوع بتكليف من الناشر أو المرسل إليه من غير تكليف، والأسباب التي تدفع الناشر إلى رفضه أو قبول نشره مع التعديل أحياناً. والقاعدة العامة أن يعرض المخطوط على لجنة قراءة، تختلف بحسب دور النشر، تضع لكل نص علامات قراءة، وعلى هذه العلامات يبني الناشر قراره. من هذه الزاوية يمكن وصف العلاقة بين المؤلف والناشر بأنها علاقة تقويم في الأساس.

وفي حال موافقة الناشر على نشر المخطوط تدخل هذه العلاقة في إطار قانوني دقيق يرسمه قانون^(٤٢) ١١ مارس ١٩٥٧، ويتحقق بتوقيع عقد بين المؤلف والناشر. وينص العقد على أربعة ترتيبات أساسية. يمنح المؤلف الناشر حق نشر المخطوط الذي يتناوله العقد - وربما حقوق الاقتباس والترجمة-، ويتعهد بالامتناع عن إعادة نشر النص - وربما اقتباسه أو ترجمته - من دون الاتفاق مع الناشر. ويتعهد الناشر، في المقابل، بنشر النص كما تسلمه من المؤلف وبالإعتراف بصفته كمؤلف. ويحدد العقد أيضاً «الحد الأدنى من عدد نسخ الطبعة الأولى»^(٤٣)، ويعين أخيراً جمالة المؤلف: حقوق المؤلف. يمكن أن تكون جمالة المؤلف مبلغاً مقطوعاً متفقاً عليه أو «نسبة من المئتموج المتفق على استغلاله»^(٤٤). وفي الحال الأخيرة قد تتفاوت النسبة، ولكنها بالإجمال في حدود ١٠٪ من سعر الكتاب المباع بالمفرق. والناشر ملزم، بموجب حقوق المؤلف، أن يبلغ المؤلف دورياً بحالة مبيعات الكتاب. وهناك ترتيبات أخرى. أكثر تقنية، تحدد مهلة لبدء النشر وشروط فسخ العقد من طرف واحد.

هكذا يوفر عقد النشر. كما حدده قانون ١١ مارس ١٩٥٧، ضماناً للمؤلف والناشر معاً. فالأول يعرف أن كتابه سيطلع بالشكل الذي يوافق رغبته، وسينشر بكميات محددة بوضوح، وأنه لن يتحمل أي كلفة لأن القانون ينص بوضوح على أنه «لا يدخل في مفهوم عقد النشر، بالمعنى المنوّه عنه في المادة ٤٨، العقد المسمى: على حساب المؤلف»^(٤٥). أما الثاني فيطمئن إلى أن بين يديه نصاً يمكنه استغلاله إلى أجل، وله في ذلك الحق الحصري: «واجب

المؤلف أن يضمن للناشر الممارسة الهادئة والحصرية للحق المعطى، إلا في حال وجود اتفاق يخالف ذلك^(١٩). وهذه الضمانة تشكل عنصرا مهما في سياسة النشر، لأنها تسمح للناشر بإنشاء سلسلة، وبإعادة النشر حسب مقتضيات الحال أو تطور اهتمام الجمهور بتأوين هذه السلسلة. نرى هذا، مثلا، عند غاليمار من خلال سلسلة «شعر» أو «المتخيل».

هذا، وتبقى مهنة الناشر من حيث المبدأ مليئة بالمخاطر. فالناشر، حين يقرر نشر كتاب، يراهن على أرباح لاحقة، قد يحققها أو لا يحققها. فمهما بلغت جدية دراسة السوق يصعب أن نتوقع كيفية تلقيه للكتاب غدا، ولو كان هذا الكتاب من الصنف الرائج تجاريا، كالكتب العملية، مثلا. لهذا تتجه مصلحة الناشر إلى الكتب القابلة لنيل جوائز أدبية، أو تلك التي يكون مؤلفها معروفا من الجمهور الواسع بسبب موقعه السياسي أو الإعلامي. ولكن، هنا أيضا، يكون النجاح عملية معقدة: فالإقبال الكثيف على شراء رواية نالت جائزة غونكور لا يؤدي حكما إلى رواج رواية أخرى ينشرها المؤلف بعد سنة: ففي هذه الحال قد يكون السعر لا الجائزة سبب النجاح. كذلك، إذا كان من السهل تحليل الأسباب التي جعلت كتابا ما أفضل الكتب مبيعا - مثل كتاب «يقدر ما تحمل الريح» - فلا شيء يسمح بصورة مؤكدة بوضع كتاب آخر يكون الأكثر مبيعا. أما نجوم السياسة أو الرياضة أو الفن أو الإعلام، فإن شهرتهم قد تدفع الجمهور الواسع إلى قراءة كتبهم - التي تكون إجمالا على شكل مقابلات شخصية - أو الكتب التي تتحدث عنهم؛ ولكنها قد تدفع الجمهور أيضا إلى الإعراض عن هذه الكتب لاحتوائها على مادة معروفة أصلا.

يشكل الطابع العنصر الثالث من عناصر قناة الاتصال. ويتمثل دوره بصناعة الكتاب بعدد معين من النسخ المتشابهة، تلبية لطلب الناشر ووفقا لتعليماته: قياس الكتاب، المواصفات الخاصة بكل سلسلة، الغلاف، عدد النسخ، الخ. ، فالطابع، متعهد كالناشر، ويتعرض بهذه الصفة لمخاطر النشاط الاقتصادي، لكنه لا يواجه المخاطر نفسها التي تتهدد الناشر لأنه ينفذ طلبات يضمن مبدئيا أجره عليها، بينما الناشر يتخذ القرارات ويعمل دائما على أساس ربح لاحق.

حتى زمن قريب - ١٩٥٠ تقريبا - كانت طباعة الكتب تكاد تتم حصرا بواسطة التيبوغرافيا، أي باستخدام حروف متحركة مصنوعة من مزيج من الرصاص والكحل (١٤-١٨٪) والقصدير (٤-٨٪) ووفق مبدأ لم يتبدل منذ

اختراع المطبعة^(٥٠)، فيعد قراءة دقيقة للمخطوط الذي يسمونه نسخة، والذي يدون عليه المصحح كل الاشارات الفنية اللازمة لعامل الطباعة، تبدأ المرحلة الأولى، الأساسية والأكثر كلفة، من مراحل تحويل المخطوط إلى كتاب؛ تنضيد الحروف. وتقوم هذه المرحلة على صف الحروف التي تقابل علامات المخطوط، فوق مصف تعادل مساحته مساحة الصفحة المطبوعة. وفي نهاية هذه العملية يكون لدى الطابع من المصفات بقدر ما سيكون للكتاب من صفحات.

بقي التنضيد إلى أواخر القرن التاسع عشر يدويا حصرا؛ يأخذ العامل من صندوق الحروف - وهو بقياس ٤٤ - ٦٥ سم، مقسم إلى خانات متفاوتة القياس تبعاً لتكرار استخدام العلامات - ما يحتاجه منها، ويرصفها فوق المصف بعدما يكون قد حدد الحواشي مسبقا بواسطة نظام الضبط. يتم العمل علامة بعد علامة، وسطرا تلو سطر. ولكن قبل الانتقال إلى السطر التالي، المفصول عن السابق بواسطة مفسحة - شفرة من مزيج المعدن تظهر اللون الأبيض في الطباعة -، تجري قراءة السطر وتصحيح الأخطاء. وحين يمتلئ المصف يتم فحصه لازالة الحفر - زيادة في اللون الأبيض تظهر كالشقوق في الصفحة المطبوعة - بتخفيف المسافة بين الكلمات حيث تدعو الضرورة.

أظهر التنضيد اليدوي منذ بداية الطباعة بعض السيئات، رغم امتيازه التقني والفني: كلفة مرتفعة، ثلث الحروف، حشد مواد كبيرة الحجم عند إعادة النسخ. في نهاية القرن التاسع عشر، تم اختراع نوعين من الآلات التي تقدم تنضيدا أسرع بكثير بكلفة أقل؛ ليتوتيب ومونوتيب. تتحرك هذه الآلات بواسطة ملاس شبيهة بملاص الآلة الكاتبة ولكنها أشد تعقيدا، فهي تأخذ المعدن الذائب وتحوله إلى الحروف اللازمة وترصفها على المصف. الآلة الأولى تقدم السطر دفعة واحدة، أما الثانية فتقدم كل حرف بمفرده^(٥١). في بداية القرن العشرين وجد نظام الطباعة الفعلية منافسة من الحفر التصويري heliogravure الذي تتكون صفحته الطابعة من اسطوانة نحاسية مسنورة بعملية تصويرية. يمكن الحفر التصويري من تحقيق العمل بسرعة عالية جدا. وهو يستخدم في طباعة المنشورات الكثيرة النسخ (بيانات، محلات). وجودته الفنية تشجع على استخدامه في طباعة المنشورات القليلة النسخ التي تتطلب الكثير من العناية. غداة الحرب العالمية الأولى، ظهرت

وسيلة جديدة هي الأوفست التي ما زالت إلى اليوم النظام الأكثر استخداما. يقوم هذا النظام على مبدأ الطباعة الحجرية التي عرفت في القرن التاسع عشر^(٥٦)، وتتكون صفحته الطباعة من صفيحة من الزنك، لا نثوء فيها ولا تجويف، مثبتة فوق اسطوانة، يتوزع عليها الحبر بصورة غير منتظمة بوسيلة فوتوغرافية. وتوضع هذه الاسطوانة في حالة احتكاك باسطوانة أخرى تحمل صفيحة من المطاط - مطاط الأوفست- تتلقى الحبر غير المنتظم، وتنقله إلى ورقة موضوعة بينها وبين اسطوانة ثالثة وظيفتها القيام بدفع مضاد، بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الصفاة الفوتوغرافية التي تعد فيلم الأوفست بوسائل كهربائية آلية، ثم صارت تعده بوسائل معلوماتية صرفة، وتتكون صفحتها الطباعة بوسيلة فوتوغرافية. وهذه الصفاة تسمح بمعالجة ما يزيد عن مليون علامة في الساعة^(٥٧).

بعد انتهاء التضيد يجري السحب التجريبي الأول، ويتم هذا السحب، تقليديا، على مسودات طباعة، وهي كناية عن صفحات بقياس ٢٠ - ٥٠ سم تتسع الواحدة منها لما يعادل ثماني صفحات مطبوعة. وترسل هذه المسودات إلى المؤلف الذي يقق في النص ويشير إلى الأخطاء التي وقع فيها الطابع مقارنة بالمخطوط الذي تسلمه، تجري التصحيحات وفق شفرة اصطلاحية^(٥٨)، ثم يعيد المؤلف المسودات إلى المطبعة مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة»، ويوقع.

يصحح الطابع الأخطاء المشار إليها بإعادة صف الكلمات الخاطئة ويقوم بسحب تجريبي آخر غايته. هذه المرة، تركيب صفحات الطبع. وهذا السحب لا يتم على مسودات بل على تجارب، وهي كناية عن أوراق مطبوعة على وجه واحد يقابل كل وجه منها صفحة من صفحات الكتاب العتيد. وترسل هذه التجارب إلى المؤلف فيصححها مستخدما الشفرة الاصطلاحية نفسها، ويعيدها مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة» ومع توقيعه. يجري الطابع عندئذ التعديلات الأخيرة ويسحب الكتاب بشكله النهائي: طباعة على الوجهين، خياطة أو تجليد، غلاف... إلخ^(٥٩).

خلافا للعلاقة مع الناشر، تنحصر علاقة المؤلف بالطابع في الإطار التقني. فواجب المؤلف أن يسلم الطابع نسخة نهائية من حيث المضمون، مما يعنمه من تعديل نصه، زيادة أو حذفًا. في مرحلة المسودات أو التجارب

الطباعية، من دون استبعاد حصول بعض التسامح^(٥٦). وفي هذا الصدد نتذكر حالة يلزاك الذي كانت تعديلاته على التجارب الطباعية تتحول غالبا إلى ما يشبه إعادة كتابة النسخة الأصلية. في المقابل، واجب الطابع أن يتمتع عن إجراء أي تعديل في النسخة التي ينفذها: فدوره هو أن ينقل النص بأمانة معتبرا أنه يعبر عن إرادة المؤلف. يمكننا أن نتخيل النتيجة لو صحح الطابع لغة الفلاحين في مسرحية «دون جوان» لموليير، أو صحح إملاء الكتابة المتصلة في رواية «زازي في الميترو» لريمون كينو.

العنصر الرابع من عناصر قناة الاتصال هو عملية التسويق والنشر. وهاتان العمليتان شديدتا الارتباط ومن مسؤولية الناشر. حتى سنة ١٩٣٠ تقريبا. كان الناشر يتولى التسويق والنشر مباشرة، فينقل بنفسه الكتب إلى مراكز البيع المختلفة. ولكن اختلاف هذه العمل عن عمل النشر، أدى إلى نشوء شركات توزيع يتعاقد معها الناشر. يتخذ العقد أشكالا تختلف باختلاف الناشرين، وتتعلق خصوصا بالعدد السنوي للعناوين الذي تلتزم الشركة توزيعه، وعدد مراكز البيع الواجب تغطيتها، والسعر المقرر لكل نسخة، وتوزيع الناشر (تسديد مسبق أو بعد البيع)، بدأ العمل بهذا النظام في فرنسا منذ سنة ١٩٢٠ حين قررت دار هاشيت «أن تفعل بالكتب ما تفعله بالصحف: أن تضمن حق التوزيع الحصري»^(٥٧)، وكان غاستون غاليمار أول المتعاونين معها. لكن هذا المشروع - الذي التزمته دار هاشيت حين كانت في طور البحث عن كتاب طليعيين، ولم تكن قد نشرت بعد مؤلفات سارتر وكامو وهمنغواي وفوكنر وسيلين ومالرو... إلخ، ولم تكن قد أصدرت «السلسلة السوداء» التي أدارها مارسيل دوهميل - ظهر أنه باهظ الكلفة^(٥٨)، ففسخ غاليمار العقد مع هاشيت عام ١٩٧١ وأسس شركة توزيع خاصة به، هي سوديس. وسرعان ما تعاقدت معه دار نشر أخرى^(٥٩). هذا، ومهما بلغت كلفة شركة التوزيع فإنها صارت اليوم شريكا إلزاميا للناشر، رغم تضارب مصالحهما في الغالب. فشركة التوزيع تميل مبدئيا إلى فرض العناوين الأكثر قابلية للتسويق في مراكز البيع؛ وهذا المتطوق التجاري يجري على حساب المؤلفات الجديدة سواء في مجال القصص أو الدراسات، ويقوم غالبا على تفضيل ما يظن الموزع - خطأ - أنه الاستهلاك البعيد عن المخاطرة.

معرفة الناشر بمحدودية المساهمة التي يقدمها الموزع، إلا في حال خضوعه لرقابته، تدفعه إلى اعتماد استراتيجية تنمية المبيعات. وهذه التنمية هي من صلاحية الملحق الصحافي الذي يتولى إعلام الصحف والمجلات بالكتب الصادرة عن الدار، من خلال إرسال نسخة منها إلى الصحافيين والنقاد الذين من شأنهم نشر مراجعة لها. وهذا ما يسمى بالخدمة الصحافية. وفي إطار استراتيجية تنمية المبيعات تلعب صفحة الغلاف الرابعة دورا مهما. ونقصد بها النص المنشور على ظهر الكتاب الذي يمثل غالبا أول احتكاك بين الشاري، أو القارئ في مكتبة، وبين الكتاب، وينقسم هذا النص، الذي يكتبه المؤلف غالبا، إلى قسمين: أحدهما يقدم الكتاب، والآخر، الأقصر عموما، يقدم المؤلف «سيرة ومؤلفات»^(١٠). هذه الممارسة التي حلت محل «رجاء النشر»^(١١)، تعممت منذ سنة ١٩٥٠؛ مع أننا نجد بعض الكتاب الطليعيين وناشريهم ينتكرون لها أحيانا، يكتب بيكيت ودورا الصادرة عن دار مينو، أو كتب جوليان جراك الصادرة عن دار كورتي.

ولا شك في أن صفحة الغلاف الرابعة تشبه المنشور الدعائي، لأنها تسعى إلى تقديم مجمل الأسباب التي تشجع على شراء الكتاب، وإلى التشديد على أن الكتاب يمكن أن يهم قئات عديدة من القراء. فعلى سبيل المثال، نجد على صفحة غلاف رواية الكاتب الأنغولي لواندينو هيبيرا «نحن الآخرون، من مكولوسو»^(١٢) نوعين من الحجج المستخدمة بمهارة. فمن جهة أولى، شدد النص على غيرية الرواية التي تقضي أحداثها إلى حرب أنغولا الاستعمارية؛ ومن جهة أخرى، أكد انتماء الرواية إلى حادثة أدبية تضع مسألة اللغة في المرتبة الأولى من اهتمامها وتتنكر للجمالية القائمة على الواقعية:

«بين عداوة السكان الببيض ولا ميالة الشعب الأفريقي، وقض الراوي تمرقه الحرب الاستعمارية. هل يوسع الوفاء بقسم الماضي، وهو المزدوج اللغة؟ ازدواجية اللغة تؤلف الراوي، وتؤلف القصة أيضا.

تاريخ بلد وتاريخ إنسان اندمجا. العقلائية والشغف، الأبيض والأسود، الغنى والفقر ألفت كلها نشيدا جنائزيا هو نشيد حياة، لغته تمازج وتمزق، واقع وتوهم»^(١٣).

وككل رسالة دعائية، يمكن لصفحة الغلاف الرابعة، أن تتلاعب بالقارئ قليلا بعض الأحيان. فالناشرون الفرنسيون «الكبار» بصورة خاصة، يميلون للأسف إلى إخفاء أن الكاتب الذي ينشرون له سبق أن

نشرت له دار «صغيرة». ففي ختام صفحة الغلاف الرابعة من الرواية السابقة نقراً: (أصدرت منشورات غاليمار للمؤلف، عام ١٩٨١، كتاب «سابقاً، في الحياة»). هذه العبارة تدفع القارئ إلى الظن بأن غاليمار هي التي اكتشفت لواندينو فييرا في فرنسا، بينما الحقيقة هي أن دار «الحضور الأفريقي» هي التي أدخلته إلى فرنسا حين نشرت له عام ١٩٧١ «حياة دومنغو كزاهيه الحقيقية»^(٦١).

يمكن للناشر أن يلجأ إلى الدعاية الصريحة، ولكن حدود ممارسة هذه الدعاية أضيق من تلك التي تتناول المواد والخدمات الأخرى. وقد عمدت «الإدارة الفرنسية للإعلان»، وهي هيئة مكلفة برسم قواعد ممارسة الدعاية في التلفزيون، منذ تأسيسها عام ١٩٦٨، إلى منع الناشرين من بث إعلانات لترويج الكتب. وثبت هذا المنع بالقانونين الصادرين في ٣٠ سبتمبر ١٩٨٦ وفي ١٧ يناير ١٩٨٩، وبالمرسومين الصادرين^(٦٢) في ٢٦ يناير ١٩٨٧ وفي مايو ١٩٨٨، فضلاً عن ذلك، يمنع الترويج للكتاب على اللافتات ولوحات الإعلان. وهكذا تنحصر أشكال الدعاية المسموح بها بالإعلان في الصحافة المكتوبة والمصنقات في أماكن بيع الكتب. لقد أكد المشتري حين فرض هذه القواعد، التي يعتج عليها أنصار الاقتصاد الليبرالي، أن طبيعة الكتاب تختلف عن سائر منتوجات الصناعة. فللكتاب، ككل منتوج صناعي غسالة كان أو سيارة، قيمة تجارية ناتجة من جمع كلفة إنتاجه وهامش الربح المشروع. ولكنه، في الوقت نفسه، وكما ينص قانون ١١ مارس ١٩٥٧، «نتاج عقلي» يتمتع مؤلفه «من جراء تأليفه له، بحق الملكية المعنوي الحصري المقابل للاحتجاج به أمام الجميع»^(٦٣). ولا يعدل تنازل المؤلف للناشر عن حق إعادة الطبع (وربما عن حق الترجمة والاقتباس)، بتاتا، طبيعة هذه «الملكية المعنوية». فالناشر لا يمارس حقه إلا في التنفيذ المادي لإعادة الطبع^(٦٤). مع ذلك، فإن الطابع الحصري للتنازل يجعل الناشر، بشكل ما وفي ظروف محددة^(٦٥)، مؤتمناً على هذه «الملكية المعنوية». والحال أن هذه الملكية لا يمكن تقديرها تجارياً. يمكننا أن نقدر بدقة قيمة طبعة من كتاب «البحث عن الزمن الضائع». باعتبارها منتوجاً صناعياً، ولكن، إذا تم تدمير كل المخطوطات والنسخ الموجودة في العالم من هذا الكتاب، فإن تقدير الخسارة لا يكون إلا رمزياً. وليس بوسعنا تقديم رقم يقابل قيمة الخسارة التي تعرضت لها الإنسانية.

يحصص أشكال الدعاية المقبولة للكتب، أكد المشرع، على المستوى النظري، وجود يمين للكتاب: مادي ورمزي^(٦٩)، وأكد، على المستوى التجاري، عدم جواز التمييز بين ناشرين «كبار» وآخرين «صغار»، كما هو الأمر في النشاطات الصناعية الأخرى، بالاستناد إلى حجم مبيعاتهم وحده. فالناشر يتال تقديره من سياسة النشر التي اتبعها، ومجموع المؤلفات التي استطاع تنفيذها. وغاية القيود المفروضة على ممارسة الدعاية هي أن تساوي بين الناشر القادر على استخدام الوسائل الباهظة الكلفة والناشر غير القادر كموريس نادو أو أندريه سيلفير ناشر مؤلفات ميلوتش، أحد أكبر شعراء القرن العشرين.

في موازاة الدعاية بالمعنى القانوني للكلمة، يجري الترويج للكتاب من خلال المراجعات التي تخصصها له الصحافة المكتوبة والمسموعة، التي يكتبها النقاد الذين تلقوا نسخة من الكتاب في سبيل الخدمة الصحافية. ويعتبر العرف الحديث، عن كتاب حديث الصدور، أمراً طبيعياً، بخلاف الكلام على سائر المنتجات الصناعية. وتدخل المراجعات الصحفية بمهما في إطار النقد الأدبي، مع ذلك، ليس من السهل دائماً التمييز بين المقالة النقدية وما يسميه المشرع «إعلاناً محرراً» الذي يقوم على تقرير المنتج من خلال نص ذي طابع إعلامي^(٧٠)، ويميل بعض النقاد إلى مراجعة الكتب الصادرة عن الناشر الذي يتعاملون معه. وعلى هذا تكون أمام مسألة حقيقية: إذا وافقنا على أنه من غير اللائق أن يقرض الصحافي المنتج صراحة أو بشكل مضمون، أو أن يفاضل بين المنتجات، فإن من الصعب منع الصحافي من ذكر كتاب وجده مهما واعتبر أن يوسع القارئ أو المشاهد الإفادة منه. إن الحدود بين الإعلان المحرر وحق الناس في الإعلام وفي النقد ليست واضحة، خصوصاً بعدما اعترف القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧ «بحق الاستشهاد»:

«في حال كان الكتاب منشوراً، لا يمكن للمؤلف أن يمنع (...)»

٢- شرط الإشارة الصريحة إلى اسم المؤلف والمصدر؛

٣- التحليلات والاستشهادات القصيرة المبررة بالطابع النقدي أو الجدلي؛

التربوي أو العلمي أو الإعلامي للكتاب الذي أخذت منه؛

- العرض الصحفي [١٠٠]

٤- المحاكاة الساخرة والمعارضة الأدبية والكاريكاتور. مع أخذ قواعد النوع في الاعتبار^(٧١).

هنا أيضا نجد أن الكتاب ليس منتوجا كغيره، وأن المشتري، في النهاية، يميز بين النقد والدعاية.

المرجع

يشكل المرجع، كما ذكرنا، العامل الخامس من عوامل ترسيمة الاتصال التي حددها ياكوبسون. والمرجع هو ما تتحدث عنه الرسالة. وهو يحيل القارئ إلى بيئة أو كائنات أو أشياء موجودة فعلا، في نظر المرسل والمرسل إليه. وترتبط صفة المرجع بوظيفية الرسالة التي تحتوي دائما، في مبدئها، على قدر من المعلومات؛ لأن الرسالة، مهما كانت وظيفة اللغة^(٧٢) التي اختارتها لنفسها، تنتمي إلى الواقع أو ما تظنه الواقع^(٧٣). لهذا نستخدم في هذه الحال مصطلح مرجع وضعي.

في الاتصال الأدبي، ليس للبيئة والكائنات والأشياء التي تحيل إليها الرسالة وجود حقيقي يمكن للكاتب أو القارئ التحقق منه، فالمرجع محصور الوجود داخل إطار الحكاية، ويطلق عليه مصطلح مرجع نصي. هكذا يمكن تمييز شارل سوان، الشخصية النصية الصرفة الموصوفة في كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، عن أي شخص حقيقي يحمل اسم شارل سوان قد نقع على اسمه في دليل الهاتف.

مع ذلك يثير التمييز بين المرجع الوضعي والمرجع النصي بعض المسائل؛ خصوصا حين يدخل الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي شخصية تاريخية أو أحداث تاريخية في نصه، أو حين يستخدم القضاء الحقيقي كأطار للحدث. نذكر على سبيل المثال: فيرون في مسرحية «بريتيكيوس» لراسين؛ وتابليون في قصيدة «كفارة الذنوب» لهيغو، أو في «الطبيب الريفي» لبلزاك؛ واندلاع الحرب العالمية الأولى في «صيف ١٩١٤. عند آل تيبو»، لروجي دوغان؛ وباريس في «الأوهام الضائعة» لبلزاك وفي «قصائد نثرية قصيرة» لبودلير، والجزائر في «العريب» لكامو. هذه المعطيات تنطلق من تجارب المؤلفين وقرءاتهم التاريخية والاجتماعية. ولا يمكننا - إن شئنا الدقة - اعتبارها من

تسج الخيال وحده. ولكن علينا أن ننتبه إلى أنها تدخل في تأليف مشروع يصنفه الاتفاق بين الكاتب والمرسل إليه - القارئ أو المشاهد - مسرحية أو قصيدة أو رواية. لهذا، ومهما بلغ الطابع الوثائقي لهذه المعطيات التي تمنح النص غالباً قيمة إعلامية ظاهرة، يبقى النص الأدبي نصاً متخيلاً لا كتاباً في التاريخ أو في علم الاجتماع. فخلافاً للمؤرخ وعالم الاجتماع، يتبع الكاتب منطقاً لا يمنع، من حيث المبدأ، من إعادة تشكيل الواقع أو اختلاق بعض عناصر الحكاية.

الشفرة

تتكون الشفرة، وهي العامل السادس في ترسيمة الاتصال، من نظام العلامات وطريقة استخدامها بحيث يمكن للمرسل أن يصدر رسالة يفهمها المرسل إليه. تفترض عمليتنا وضع الشفرة وفك الشفرة أن يكون لطرفي الاتصال معرفة كافية بالشفرة نفسها ضمانة لفعالية الرسائل المنقولة. ويخضع الاتصال الأدبي لهذا المبدأ العام، ولكنه يعمل عدداً من الخصائص المهمة المتعلقة بإنتاج الرسالة وتأويل معناها. كما سنرى. لهذا يجدر بنا تمييز مستويين في تحليل مسألة الشفرة.

على المستوى الأول، وكما أشار آلان ري، «يندرج الاتصال الأدبي في الإطار العام للاتصال اللغوي»^(٧٤). وفي هذا الإطار يستخدم الاتصال الأدبي الشفرة اللغوية من خلال فئتين رئيسيتين: قناة سمعية، كالحال في المسرح؛ وقناة بصرية، كالحال في القراءة، ولا بد هنا من التفريق بين عدد من الحالات. هناك، أولاً، حالات الاتصال الأدبي التي لا يدخل فيها سوى الشفرة اللغوية: «الأفكار» لبسكال أو «العاشق» لمرغريت دورا أو «التبديل» لميشال بيتر. وهناك، ثانياً، الحالات التي تختلط فيها الشفرة اللغوية بالشفرة الأيقونية (أو شفرة الصورة)، ومنها: النصوص المكتوبة المصحوبة بالصور، خصوصاً إذا جاءت بطلب من المؤلف، كطبعة «إيلويز الجديدة» (١٧٦١)^(٧٥)، وطبعة هتزل لمؤلفات جول فيرن، وطبعة «موكب أورفيوس» لأبولينير (١٩١١) مع محفورات خشبية لراوول دوهي؛ فضلاً عن عالم التعبير الخاص المسمى بالقصص المصورة. وهناك، أخيراً، حال المسرح الذي يجمع بين الشفرة اللغوية (كلام الممثل) والشفرة الأيقونية (الديكور واللباس) والشفرة الحركية (التمثيل).

على هذا المستوى، يبقى الاتصال ضمن الحالات التي تستخدم الشفرة اللغوية كلياً أو جزئياً: الكلام تصاحبه حركة، المتكلم في اجتماع يعرض مستندات أيقونية - درجة mode الأوراق الشفافة.

ولكن، على المستوى الآخر، يكشف الاتصال الأدبي عن ميزة لم نتطرق إليها حتى الآن، لأنها لا تهدف إلى إنتاج رسالة تقتصر على المعنى الظاهر كحال الكلام النفعي أو العلمي. فعندما نقرأ لافتة على الطريق كتب عليها «أورليان ٢٥ كلم»، أو نقرأ في المحطة: «قطار الوصول»، «قطار الذهاب»، أو نقرأ في كتاب تعليمي: «المتر هو جزء من عشرة ملايين من ربع خط الطول (الهاجرة) الأرضي»، نكون أمام جمل أحادية المعنى تنقل إلينا المعلومة بأقل قدر من الشك. أما الجملة الأدبية فتميل عموماً إلى تعدد المعاني: فعبارة «لوقت طويل، كنت أنام باكراً»، أو «سكنت زمناً طويلاً في أروقة فسيحة»، أو «شمس الكتابة السوداء»، لا تكتفي بنقل معلومة وحيدة يمكن معرفتها من حياة المتكلم أو من العالم المادي الذي عاش فيه، بل تتجاوز معناها الحرفي لتعبر عن شيء آخر. هذه الطاقة على إنتاج الجمل المتعددة المعاني هي في صلب الأدب كما حدده فاليري عندما قال إنه «ليس في نهاية المطاف سوى توسيع وتطبيق لبعض خصائص اللغة»^(٧٦)، من هذه الخصائص نذكر الطاقة على إنتاج رسالة تشدد على شكل التعبير بقدر ما تشدد على الدلالة وأكثر، وتعنى بما أسماه ياكوبسون «الوظيفة الشعرية»:

«- لماذا تقول داتما جان ومرغريت، ولا تقول مطلقاً مرغريت وجان؟ هل تفضل جان على أختها التوائم؟ - أبدأ، ولكن العبارة هكذا أعذب على السمع». عند عطف كلمة على أخرى، يجد المتكلم، عقوا، في تقديم الكلمة الأقصر صياغة أفضل للرسالة، ما لم يكن للكلمة الأخرى حق الصدارة. كانت هناك فتاة تردد عبارة l'affreux Alfred (ألفريد المنفر) - «لماذا هو منفر؟» - «لأنني أكرهه». - «ولكن لماذا لا تقولين ألفريد الرهيب، الشنيع، الثقيل، الكريه؟» - «لا أعرف لماذا. ولكن المنفر تناسبه أكثر». لقد كانت هذه الفتاة من حيث لا تدري تستخدم الجنس الناقص^(٧٧).

في هذين المثالين اللذين ذكرهما ياكوبسون، تشدد الرسالة على الوظيفة الشعرية التي «تبرز الجانب الملموس من العلامات» وتعمق بذلك الثنائية الأساسية المكونة من العلامات والأشياء^(٧٨).

الخاصية الثانية هي الطاقة على إنتاج رسائل تعالج الشفرة التي تنتجها، فنشدد بذلك على الوظيفة الميتافيزيقية (وظيفة لغة الشرح)، هذا ما نلاحظه، مثلاً، في الكتب التعليمية أو العلمية، كالمعاجم والمؤلفات النحوية والدراسات اللسانية، والأدب منذ نشأته يستخدم هذه الطاقة بشكل واسع بحيث جعل من مسألة التعبير الأدبي موضوعاً رئيسياً، وهذا ما فعله الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥-٨ قبل الميلاد) حين عرض آراءه في الشعر ووظيفة الشاعر في كتابه «رسالة إلى آل بيزون» الذي تحول عنوانه بعد كنتليان إلى «فن الشعر». وهذا ما فعله هينغو حين عرض دوره في الثورة الشعرية التي قامت بها الحركة الرومانسية، في قصيدته «رداً على اتهام المثبتة في مجموعته تأملات»:

«كانت اللغة هي الدولة قبل سنة تسع وثمانين؛
والكلمات، الرفيعة والوضيعة، تعيش في طبقات؛
الرفيعة تعاشر فيدر وجوكاست،
وميروب، وقوامها اللياقة،
وتصعد إلى قصر فرساي يعربات الملك؛
والوضيعة، جماعة من الفقراء خبيثاء تناسبهم السجون،
تعيش في اللهجات، أو مسجونة
في الأراغات، أو في الأسواق رهينة كل نوع ردي،
ممزقة الأسمال، لا جوارب،
لا شعر مستعار؛ مخلوقة للنثر والهزليات؛
أسلوب رعاغ محتواه ظلمات متفرقة...»
عندئذ وصلت، يا لصوص، صرخت: لماذا
هؤلاء دائماً في المقدمة وأولئك دوماً في المؤخرة؟
وعلى الأكاديميا: الجدة ووارثة الصداق،
التي تخفي تحت فستانها الاستعارات المنعورة،
وعلى كتائب الوزن الإسكندري المربعة،
نفخت ريحاً ثورياً وألهمت المعجم قلنسوة حمراء»^(١٧٩).
وهذا ما فعله فيرلين حين حدد منهجاً للشعر يعطي الأولوية للموسيقى:
«الموسيقى أيضاً ودوماً

ليكن شعرك طائرا
نحسه يفر من روح منطلقة
صوب سماوات جديدة نحو حب جديد



ليكن شعرك مغامرة سعيدة
تذروها ريح الصباح
فتتأرج برائحة النعناع والصعتر . .
وكل الباقي أدب^(٨٠) .

وهذا ما فعله سرفانتس حين عرض، في "دون كيشوت"، بطلا فقد كل اتصال بالواقع بعدما اختلط الواقع بعالم روايات الفروسية الخيالي الذي عاش فيه منذ حداثة. وهذا ما فعله موليير حين عرض مفهومه لفن المسرح وللنوع الهزلي في "نقد مدرسة النساء" وفي "مرتجلة فرساي". وهذا ما فعله بروس في "البحث عن الزمن الضائع"، وبنور في "التعديل"، حين عرضنا مسيرة المؤلف إلى تكوين الكتاب المستوي بين يدي القارئ.

انخاصية الثالثة التي من شأنها إعطاء الجملة الأدبية طابع تعدد المعنى هي "التضمن" فالكلمات التي نستخدمها تحمل، نظريا، معنى أوليا هو معناها التعييني الذي يحدده منطلق المعجم، فكلمة بيت تعني "مبنى للسكن"^(٨١). وهذا التعيين يميزها من الكلمات الأخرى كقصر وكوخ وخص وخيمة وغيرها. وكلمة بحر تعني "مجتمعا واسعا جدا من المياه المالحة تغطي جزءا من مساحة الكوكب"^(٨٢). وهذا التعيين يحددها من منظور الكلمات الأخرى كمحيط وبحيرة وبحيرة شاطئية وبركة وسواها، ويميل منطلق المعجم إلى اعتماد منظور يقيم علاقة بسيطة بين الكلمات والأشياء. ولكن الواقع مختلف فعلا. ففي نظر المرسل ونظر المتلقي، هناك معنى واحد أو أكثر يضاف إلى المعنى التعييني؛ إنه التضمن. فكلمة بيت قد تحمل، إلى جانب معناها العملي، فكرة الحماية أو الضيافة أو الحنين أو الطفولة الضائعة أو العائلة، وقد تحمل فكرة السجن أو الفيد أو تسلط الأب... إلخ، وكلمة بحر أو محيط قد تصرف الذهن إلى فكرة الجمال أو الانسجام أو الهروب، وقد تصرفه إلى فكرة الخطر أو العدوان أو جو النخاسة والعبودية. فهناك البحر كضياء خاطار للتأمل الفلسفي في "المقبرة البحرية" لفاليري. وهناك البحر كفضاء

للمعبودية عند سيزير في «دفتر العودة إلى الوطن» وعند إدمون غليسون في «الصدع».

فالتضمين، إذن، معنى أو مجموعة معانٍ إضافية تلتصق بالمعنى التعيني. وهذه العملية معقدة لأنها تتأثر بمقاصد المؤلف، وبالطريقة التي يتلقى بها القارئ الرسالة. وبالوضع التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه طرفا الاتصال. وبعبارة أخرى، ليس للتضمينات معانٍ نهائية. فلنأخذ كلمة «مثقف» التي ظهرت زمن قضية درايفوس والتي ما زال لها عموماً تضمينان، سلبي وإيجابي، بحسب ما يكون موقعنا السياسي في صفوف اليسار أو اليمين^(٨٢). ولنأخذ كلمات مثل «انطباعية» «متوحش» «بدائي» ولنأخذ كيفية استخدام صحافة فيشي وصحافة المقاومة السرية، في زمن الاحتلال، لكلمتي «إرهابي» و«مقاوم» ولنأخذ كيفية تحول سكة الحديد، من موضوع أدبية كبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين - «البهيمية الآدمية» لـ «زولا، قصائد فالييري لارويو، «نثر قطار عبر سيبيريا» لسندارز، «التعديل» لبييتور: أدب خوارق، حادثة، عالمية، هروب - إلى صورة مرتبطة بالنفي في أعقاب الحرب العالمية الثانية،

وهكذا نرى أنه لا يمكن حصر الجملة الأدبية في التعبير عن المعنى البسيط المحدد نهائياً. فالشفرة اللغوية التي تتيح للكاتب إمكان التشديد على دلالة الرسالة وعلى شكلها وعلى الشفرة التي سمحت بإنتاجها، تشكل بنفسها مصدراً لتعدد المعاني. لأنه يصعب دائماً أن نحدد بدقة ما هو الأهم في الرسالة، كما أن التضمينات التي تحملها الكلمات التي نستخدمها تغني هذا التدد: فهي تشكل، بما تحمله من قيم أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية وجمالية، شفرات إضافية تلتصق بالشفرة اللغوية الفعلية وتلفتنا إلى أن الكاتب والقارئ يقومان بعمل أدبي، بحسب العصر الذي يعيشان فيه وموقع كل منهما في المجتمع. كتب الآن ري:

«يتطلب الأدب، كمجموع الخطابات التي اعتبرها المجتمع حاملة لأثر الأدبية (وهو مفهوم ملتبس)، عدداً من الشفرات زيادة على شفرة اللغة واستعمالاتها»^(٨٣). هذا التشكيل الاجتماعي للتضمينات، ولو بدا أنها تردنا إلى الجانب الحميم من سيرة المؤلف الشخصية، يساهم في تصنيف الأدب ضمن نظام من الشفرات يمكن التعرف إليه:

«من صفات الأدب أن الرسائل، أي النصوص، تشكل جزئيا كسفرة ولكنها لا تماثل شفرتها إلا افتراضيا، فكل نص متكون من الاستخدام الخاص لشفرة اللغة ولجموعة مبهمة من الشفرات الملتصقة بها، يتحول إلى نظام يمكن التعرف إليه («أسلوب» عصر، أو نوع، أو مؤلف، أو كتاب)، قادر على التأثير، وقابل لإنتاج «رسائل متعددة» (تأويلات، قراءات)»^(٨٥).

ومن خلال التقب إلى هذه «المجموعة المبهمة من الشفرات الملتصقة» بشفرة اللغة، حاول الآن ري إبراز الوجه الاصطلاحي، أي الموسوم اجتماعيا، فنذكرنا بالمكانة التي يحتلها الاعتقاد في إنتاج الآثار الأدبية وهي قراءتها^(٨٦).

تخويف الاتصال الأدبي

كل حالة اتصال معرضة للعراقيل. نطلق عادة على هذه العراقيل اسما عاما هو الضجيح. العراقيل في الاتصال الأدبي تقنية. فقد نصعب على المشاهدين متابعة العرض المسرحي بوجود طنين في القاعة، أو بوجود أشغال تثير الضجة في الجوار. فالضجة التي تنبأت من حركة السير أو من أزيز المضح هي ضجيح بالمعنى الحقيقي. وسوء الطباعة وكثرة الأغلاط المطبعية في الكتاب وتكرار الكلمات أو السطور أو حذفها والتحجير غير المتجاسس، كلها ضجيح حقيقي يعيق القراءة. وكذلك سوء توزيع الكتاب وسوء تسويقه للذين يفتعان المؤلف من الوصول إلى القراء. إن العراقيل، على هذا المستوى، تقنية، وقائمة خصوصا في قناة الاتصال.

هناك نوع آخر من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، يتمثل في عدم امتلاك الشفرة بالحد المطلوب. فجودة الاتصال بين المرسل والمتلقي ترض أن يمتلكا نظاما واحدا للعلامات، أو على الأقل، أن يشتركا في معرفة جزء مهم منه. هذه القاعدة تعني، في الاتصال الأدبي، أن يشترك القارئ والمؤلف في الكفاية اللغوية. فالنص المكتوب بالفرنسية أو الإنكليزية أو الهندية لا يمكن أن يقرأه إلا من يعرف هذه اللغات. والمثال الأعلى هو أن تكون كفاية القارئ مساوية تماما لكفاية المؤلف. ولكن هذا وضع نظري. أولا، لأنه لا يوجد شخصان متساويان تماما في الكفاية، حتى على صعيد مفردات اللغة؛ وثانيا، لأن علينا أن نحسب حسابا لتطور اللغة الذي يجعل قراءة النص تزداد صعوبة بقدر ما يبعد زمنه عن زماننا: فالقارئ بالفرنسية الذي يعيش في

أواخر القرن العشرين يجد نصوص القرن الثامن عشر أقرب إلى فهمه من نصوص القرن الثالث عشر.

يفترض الاتصال الأدبي كفاية لغوية مشتركة بين المؤلف والقارئ، ولكن هذا الاشتراك لا يكون كاملاً ولا متساوياً، فليس من شأن كل قارئ لنصوص القرون الوسطى أو القرن السادس عشر، مثلاً، أن يعرف على الفور أن كلمة *badler* تعني «عطل»، أو أن كلمة *suisir* تعني «ملك»، وهو ما نجده إلى اليوم في المثل الحقوقي «الميت يملك الحي» أو أن كلمة *gehemmer* تعني «عذب»: «ذاك الذي عذبه القاضي» (مونتاني، أبحاث، ٥/٢). كذلك لن يدرك هذا القارئ بالضرورة أن فاليري أعطى معنى جديداً لكلمة *idole* (وثن)، حين ربطها بأصلها الاشتقاقي اليوناني^(*) «ألف وثن من أوثن الشمس» الواردة في قصيدة «المشجرة البحرية». ولن يدرك أيضاً ما قصده أبولينير بعبارة «حورية ماء ساذجة» في قصيدة «خريف مريض» (من مجموعته «كحول»). كذلك، ما زالت عبارة *Ei l'on ignore mal* التي استخدمها مالارميه في قصيدته «نخب فاجع» تحتفظ بسرهما النحوي، حتى لدى خيرة شارحي الشاعر: فهل تنفي كلمة *mal* المعنى السليبي في فعل جهل أم تؤكد؟

يفترض الاتصال الأدبي أيضاً أن يتشارك المؤلف والقارئ، إلى حد ما على الأقل، في شفرة جمالية واحدة قد تختلف من عصر إلى عصر، ومن بلد إلى بلد، ومن فئة اجتماعية إلى أخرى. فقراءة رواية روب غرييه «الحسد»، مثلاً، تتطلب من القارئ معرفة كافية برواية القرن التاسع عشر ليُدرك دلالة هذا النوع من الكتابة الذي يسعى إلى معارضة نموذج بلزاك، والذي يتطلع في النهاية إلى أبعد من ذلك، أي إلى معارضة المؤلفين الذين ما زالوا يعتبرون هذا النموذج بمنزلة الشكل الوحيد الذي تقبله الرواية.

ولا شك في أن لمشاركة القارئ في شفرة المؤلف الجمالية تجليات اجتماعية واضحة، وهي تأتي نتيجة عملية ترسيخ ثقافي، ولكن هذه المشاركة مرهونة أيضاً بالسياق التاريخي أو الوطني الذي تجري فيه القراءة. فقولتي، المطبوع بشدة بأصول الكلاسيكية، لم يجد في مسرحيات شكسبير ولا في التوراة سمات العمل الأدبي. ولكن، منذ أواخر القرن الثامن عشر، صارت هذه النصوص تصنف خصوصاً أدبية. فقد توسع الأفق الثقافي بمرور الوقت

(*) حيث لها معنى طيف. (المرحم)

بسبب ترجمة الكثير من المؤلفات إلى اللغة الفرنسية، مما ساهم في الفصل بين مفهومي الشعر والعروض، ولو عدنا القهقري في الزمان لاستغرنا الشفرة الجمالية التي يقوم عليها مسرح فولتير والتي كانت تحظى برضى جمهور ذلك الزمان. يصعب علينا أن نتصور اليوم قيام أحد المخرجين بمرض مسرحية «زائير» (١٧٢٢) أو «ميروب» (١٧٤٢). كذلك يستحيل علينا أن نتبنى شفرة شعر «الكلاسيكية الجديدة» الذي عرفه القرن الثامن عشر، لأننا لم نعد نؤمن، منذ بداية العصر الرومانسي، بأن الشعر يقوم على التقيد بمجموعة من القواعد العروضية، أو بأن بعض ألفاظ المعجم يحمل طاقة شعرية بذاته وبعضها الآخر محروم من هذه الطاقة؛ لا سبب يدفعنا إلى اعتبار كلمة فرس أفضل من حصان، و«فول مخا»^(*) أفضل من كلمة بن.

ويفترض الاتصال الأدبي أخيراً أن يشارك القارئ، بقدر ما، في شفرة المؤلف الثقافية. فكل نص يرد القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم يكون فهمه لها شرطاً لفهم النص، وفي هذا المنظور تتطلب قراءة رواية أمريكية من القارئ الفرنسي حداً أدنى من المعرفة بمراحل التاريخ الأميركي وبنيته الجغرافية؛ فإعلان الاستقلال (١٧٧٦)، وحرب الانفصال (١٨٦١-١٨٦٥)، ودخول أميركا الحرب إلى جانب الحلفاء (١٩١٧)، وأزمة ١٩٢٩ الكبرى هي معالم رئيسية في الوعي الجماعي لتلك البلاد. كما أن تكوين أمة على خطى يمتد من الشرق إلى الغرب، وتأسيس ديمقراطية تعطلت منذ بدايتها استئصال الهند واستعباد السود، هما من المظاهر الأساسية لتساؤل الأميركيين عن هويتهم، وفق ما نستشف من روايات فوكنر^(٨٧). في المقابل لا يستطيع القارئ الأميركي - أو الفرنسي - لمؤلفات بلزاك أو فلوبيير أو زوجيه مرتان دوغار أو موديانو أن يفهم نظرة هؤلاء إلى العالم إذا كان يجهل مراحل التاريخ الفرنسي الحديث (١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨، ١٩١٤، ١٩٤٠). أو كان يجهل كل شيء عن تاريخ الأرض الفرنسية الذي له، بسبب التضاد بين باريس والثريف الذي ساد في القرنين التاسع عشر والعشرين، خصوصية وحضور راسخ لا نجاهدهما بالضرورة في بلدان أخرى. إن فهم البناء المكاني والزمني أمر أساسي في فهم الأدب الأجنبي. فمن الصعب أن نقرأ رواية هايتية أو برازيلية إذا كنا نجهل ظروف استقلال هايتي، عام ١٨٠٤، بعد ثورة زنجية طويلة، أو المواجهة المتتالية منذ قرنين بين مناطق البرازيل الساحلية والشمالية.

١٠١. فول مخا (lève de moka) هو البن المنسوب إلى مدينة مخا في اليس. (مترجم)

يمكن أن تتحصل معرفة القارئ بهذه الشفرات على درجات، وينبغي أن نلتفت إلى الفروقات المهمة ذات التأثير في فهم النصوص. فبودلير لم يكن مختصاً باللغة الإنجليزية ولكنه قدم ترجمة لإدغار آلان بو لم يخطر لناشر أن يعيد النظر فيها بعده، ذلك لأن بودلير عوض عن معرفته المحدودة باللغة الإنجليزية بقدرته على الدخول في عالم إدغار بو الجمالي والثقافي، بحيث بدا له الشاعر في الكتاب كأنه يسعى بشعره ونثره إلى مشروع أدبي يماثل مشروعه. إن التضلع من اللغة الإنجليزية لا يسمح بالضرورة بوضع ترجمة فرنسية جيدة لنص إنكليزي كتبه مؤلف أفريقي إذا كان المترجم يجهل كل شيء عن الجدول الدائر، في نيجيريا وكينيا وغانا أو جنوب أفريقيا، حول دور الإنجليزية في التعبير عن الحقائق الأفريقية أو حول الحقائق التاريخية مثل «السلطة المقنعة» indirect rule، وهذه العبارة الإنجليزية ينبغي أن تبقى كما هي، من دون ترجمة^(٨٨) إلى الفرنسية. بناء على ما سبق، يمكننا وضع نرسمة تبين مقدار مشاركة القارئ في الشفرة اللغوية والشفرة الجمالية والشفرة الثقافية للنص الذي يحاول فهمه، وسنجد أن هناك درجات مختلفة من القدرة على استيعاب كل شفرة، وسنجد إلى جانبها عمليات متعددة للتعويض.

النوع الأخير من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، والذي ينبغي أن نلفت إليه، هو الرقابة. والرقابة - censure - المشتقة من الفعل اللاتيني censere الذي يعني قَوِّمَ (بمعنى تقدير القيمة) - هي، في أوسع تحديد لها، فعل من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية... إلخ) تمهيدا لمراقبتها، ويعتمد معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية... إلخ، تبعا للحالات والأزمان.

لم تلجأ الحضارات القديمة التقليدية، إجمالا، إلى الرقابة إلا نادرا. يمكننا بلا شك أن نذكر محاكمة سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ قبل الميلاد) التي تشبه الملاحقة بجنحة رأي؛ أو القرار الذي اتخذته سلطات أثينا (عام ٤١١ قبل الميلاد) بحرق مؤلفات برثاغورس؛ أو إتلاف ألفي كتاب بأمر من أغسطس في بداية حكمه. ولكن هذه الأمثلة محدودة، لأن السلطات السياسية في العصر القديم، بمجملها، كانت تتقبل التعدد الديني والفلسفي ما دام لا يضر بولاء المواطنين لها. ففي القرن الثالث قبل الميلاد حاول الكاتب اليوناني

إفيمير دوميسين (٣٤٠-٣٦٠ ق.م)، في بحثه «النقش المقدس»، أن يثبت أن الآلهة هم أفراد جرى تقديسهم؛ وسعى الشاعر اللاتيني لوكرس (٩٨-٥٥ قبل الميلاد)، في قصيدته الشهيرة «الطبيعة»، إلى تحويل الناس عن خوف الآلهة وعن ديانة اعتبرها ضلالاً: فلم يتعرض لهما أحد.

أما الرقابة، بالشكل الذي عرفه الغرب حتى القرن العشرين، فظهرت مع انتشار المسيحية. وهناك حدثان وضعنا الأساس للرقابة المسيحية: الأول، هو مرسوم ميلان الذي أصدره، عام ٣١٣، الإمبراطور الروماني قسطنطين الأول (حكم بين سنتي ٣٠٦ و٣٢٧)، وسمح بموجبه للسلطة بالاعتماد على الديانة الجديدة مع توفير الحرية الدينية؛ والحدث الثاني هو القرار الذي اتخذه، عام ٣٨٠، الإمبراطور تيودوس الأول (حكم بين سنتي ٣٧٩ و٣٩٥) وقضى يجعل المسيحية دين الدولة. ومذ ذاك استبد الحكام الذين خلفوه في الممالك الأوروبية المختلفة إلى المسيحية. وبدأت الكنيسة تقوم بدور أساسي في الرقابة على الكتابات. فعمدت إلى القراءة الانتقائية لنصوص الفكر والأدب القديمة، فحذفت بعض المؤلفين، وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلوا مسبقاً بعض مظاهر المسيحية، كإفلاطون وفرجيل. وسهرت أيضاً على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها. وخلقت، في الوقت نفسه، إطاراً أساسياً للحياة العقلية من خلال الأديرة التي كانت تحفظ النصوص وتنتشرها، ومن خلال الجامعات. وتدعمت هذه الرقابة بسلطة غير دينية بعدما أنشأ البابا إنوسان الثالث محكمة التفتيش، عام ١١٩٩، وكلفها محاربة البدع، وقد أصدرت هذه المحكمة، بعد إجراءات قاسية، قراراتها: غرامات، مصادرة أملاك، أحكام بالسجن، أحكاماً بالإعدام^(٨٩).

دفعتم الأزمة الدينية التي انتشرت في أوروبا منذ نهاية القرن الخامس عشر الكنيسة إلى التشدد في مسألة العقيدة. وكان مجمع ترانت (١٥٤٥-١٥٥٣) مناسبة لتحديد إطار الرد على حركة الإصلاحيين؛ مراجعة النظام، رسم سياسة لتثنية الكهنة، تأكيد مبادئ الكتلثة في وجه البروتستانتية. وفي هذا الإطار وضعت الكنيسة «الفهرس»، وهو قائمة الكتب المحرمة، الذي ألغاه البابا بولس السادس عام ١٩٦٥ وقد شكلت هذه المرحلة منعطفاً حقيقياً، لأن الكنيسة دعت السلطة الملكية إلى اتخاذ إجراءات تدعم قراراتها المتعلقة بالعقيدة. فتظم الملك هنري الثاني، تطبيقاً

لمرسوم شانوبريان (١٥٥١)، عملية الرقابة على الكتب ونشرها، وصدرت قرارات شهيرة وسعت هذه الفترة: إتيان دوليه (١٥٠٩-١٥٤٦) قضى حرقاً، ووابليه تعرض للإدانة من كلية اللاهوت في السوربون، عام ١٥٥٢، بسبب نشره «الكتاب الرابع».

وسعت السلطة الملكية، من ناحيتها، إلى تأكيد حقوقها في وجه الكنيسة. فأنشأ الملك فرانسوا الأول، الذي حكم فرنسا بين سنتي ١٥١٥ و١٥٤٧، المستودع الشرعي، وفرض على كل ناشر أو طابع (والوظيفتان كانتا واحدة في ظل النظام القديم) أن يودع في المحفوظات الملكية عدداً من النسخ من كل كتاب صادر عنه. وقد أصاب هذا الإجراء هدفين: مراقبة الكتب، وحفظ النتاج المنشور في المملكة. وفي عام ١٥٦٦ أصدر الملك شارل التاسع الذي حكم بين سنتي ١٥٦٠ و١٥٧٤، أمراً قضى بوجوب استعصال كل ناشر على رخصة من الملك سميت الامتياز الملكي. فشكل هذا الإجراء بداية أقول الرقابة الدينية وقيام الرقابة الملكية.

لعب الامتياز الملكي دوره على مستويين: إعطاء إجازة عامة لممارسة مهنة الطابع/الناشر، وفرض نيل الموافقة على نشر كل كتاب بمفرده. كإجازة عامة، اندرج هذا الامتياز ضمن الإطار العام للإجراءات الرامية، في ظل النظام القديم، إلى حماية المهن من خلال حصر عدد العاملين فيها^(١) لهذا لم يكن موضع احتجاج من أصحاب المهن. أما الموافقة اللازمة لنشر كل كتاب، فقد وضعها لويس الرابع عشر موضع التنفيذ بعد إنشائه معهد المراقبين الملكيين. وكانت مهمة هؤلاء قراءة المخطوطات التي يرسلها إليهم الناشر، ووضع قائمة أسبوعية بالنصوص المقبولة للنشر. وكان المعهد مؤلفاً من أقسام تبعاً للموضوعات التي يعالجها المؤلفون (علوم، آداب، دين... إلخ). ففي ظل هذا النظام كانت الرقابة على النشر رقابة مسبقة. مع ذلك، كانت فعاليتها نسبية، خصوصاً في القرن الثامن عشر. فمن جهة، دخل ٨٦٩ كاتباً السجن لمدد مختلفة، بين عامي ١٦٦٠ و١٧٥٧؛ ومن جهة أخرى، أصيبت الرقابة الملكية بالضعف للأسباب الآتية: تأثر الطبقة الحاكمة بالأفكار الليبرالية، وهذا ما يبينه تسامح ماثيرب (١٧٢١-١٧٩٤). مدير «المكتبة» بعد عام ١٧٥٠، إزاء دائرة المعارف وإزاء روسو: نجوء المؤلفين المعرضة نصوصهم للرفض إلى ناشرين أجانب -

إنجليز وهولنديين وسويسريين خصوصاً - ووعي السلطة لما يشكله هذا الأمر من خسارة للتجارة الوطنية: فساد رجال الشرطة المكلفون ملاحقة الناشئين الذين ينشرون في فرنسا كتباً ممنوعة والمكتبات التي تستورد سرا الكتب المنشورة في الخارج، وفيولهم بأنواع مختلفة من التسويات^(١).

وضعت الثورة الفرنسية حداً لنظام الرقابة المسيقة، وأحلت محله ما يمكن تسميته بالرقابة الليبرالية، وهو النظام المعمول به إلى اليوم، وتستند هذه الرقابة، على مستوى المبادئ، إلى مادتين من «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الصادر عام ١٧٨٩: المادة العاشرة التي تنادي بحرية الرأي وتؤكد:

«أنه لا يجوز النعوض لأحد بسبب آرائه، حتى الدينية، شرط ألا يؤدي التعبير عنها إلى الإخلال بالنظام الذي أرساه القانون»؛
والمادة الحادية عشرة المتعلقة بالتعبير عن الآراء:

«حرية التعبير عن الأفكار والآراء من أضمن حقوق الإنسان؛ لكل مواطن الحق في الكلام والكتابة والنشر الحر من دون إساءة استعمال الحرية الذي نص عليه القانون».

الجديد في أمر الرقابة هنا هو الاستناد إلى القانون، فني ظل النظام القديم، كانت الرقابة مسيقة، وتجرى على المخطوطات التي يقدمها الناشر، وتستند إلى معايير غير ثابتة تملئها الظروف في غالب الأحيان، أما بعد ذلك، فصارت تجرى على النص بعد نشره، وصار يعود للمحاكم دون سواها أن تقرر ما إذا كان مضمون الكتاب مخالفاً للتشريعات القائمة، ونقلت هنا إلى اهتمام واضعي «الإعلان» بالتمييز بين حرية الرأي، وهو مبدأ نظري، وحرية التعبير عن الأفكار والآراء، وهو حق عملي يوضحه التدرج البليغ: «الكلام، الكتابة، النشر».

حاولت الأنظمة التي توالفت في القرن التاسع عشر العودة أحياناً إلى الرقابة المسيقة التي كان معمولاً بها في ظل النظام القديم، خصوصاً في مجال الصحافة، فستت عدداً من القوانين فرضت فيها نظام الإذن المسبق المرفق بكفالة، وسمحت للحكومة بمصادرة أعداد الجريدة قبل توزيعها. أما الكتب فبقيت الرقابة عليها، بشكل عام، من صلاحية المحاكم. وهذا ما يظهر، مثلاً، من محاكمة بودلير ونشرت كتابه «أزهار الشر» التي جرت عام ١٨٥٧ وانتهت بفحشاء وبطلب حذف ست قصائد، مع ذلك، ينبغي ألا ننسى أن

المحاكم في القرن التاسع عشر قليلا ما كانت مستقلة عن الحكومة التي كان المدعون العامون ورؤساء المحاكم يخضعون لسلطتها^(٩٢).

والواقع أن مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» المتعلقة بحرية التعبير لم تأخذ طريقها الفعلي إلى التطبيق إلا بعد صدور قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١ بهذا القانون^(٩٣) يتضمن ثلاثة إجراءات أساسية. فهو يؤكد، أولا، حرية «المطبعة» و«المكتبة» التي لا يقيددها سوى واجب وضع اسم الطابع والناشر على النص المطبوع. وهو ينص، ثانيا، على حق الرد: فكل من جرى التعرض له في مقالة صحافية يملك الحق في أن تنشر الصحيفة رده خلال ثلاثة أيام من إبلاغها، مجانا وفي الصفحة عينها وعلى المساحة نفسها التي احتلتها المقالة المطلوب تصحيحها. هذا الإجراء يؤدي في حالات كثيرة إلى معالجة الخلافات وديا. وينص القانون، أخيرا، على الحالات التي من شأنها أن تؤدي إلى الملاحقة القانونية: كالتحريض على الجرائم والجنح، والجنح ضد الدولة، والجنح ضد الأشخاص (هذف وشتيمة).

تعرض هذا القانون - قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١ - الذي يشكل أساس التشريع المتعلق بحرية التعبير وسوء استعمالها، إلى قيود بارزة، فعلاوة على غياب حرية التعبير في فترة الاحتلال، صدرت ثلاثة نصوص ذات دلالة: الأول هو المرسوم^(٩٤) الصادر في ٦ مايو ١٩٣٩ والذي منح وزير الداخلية صلاحية منع الصحف والكتابات «الأجنبية المنشأ، المكتوبة باللغة الفرنسية، المطبوعة في فرنسا أو في الخارج». هذا النص الذي وضع لمواجهة الدعاية النازية فتح الباب واسعا أمام التعسف، وعلى هذا النص استند وزير الداخلية لمنع كتاب موتفو بتي «نهب الكاميرون»^(٩٥)، الصادر عن دار ماسبيرو عام ١٩٧٢. النص الثاني هو القانون الصادر في ١٦ يوليو ١٩٤٩ والمتعلق «بالمنشورات الموجهة إلى الشبيبة»^(٩٦). ويرمي هذا القانون إلى حماية الشبيبة من كل كتابة تشجع على «الصوصية والكذب والسرقة والكسل والجبن والكرهية والفجور وسائر الأفعال الموصوفة بالجرائم أو الجنح أو التي من شأنها إفساد أخلاق الأطفال والشبيبة»، أو «تثير أو تغذي التعصب العنصري» (قانون ٢٩ نوفمبر ١٩٥٤). وقد فتح هذا القانون بدوره المجال للتعسف بسبب غموض مفهوم «المنشورات الموجهة إلى الشبيبة»، ولأنه أرسى مبدأ الموافقة المسبقة من وزير العدل المستند إلى لجنة.

النص الثالث هو المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨ الذي يكمل قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩ بالمادة ١٤ التي منحت وزير الداخلية صلاحية منع «عرض أو تقديم أو بيع من تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة مطبوعات من كل نوع تشكل خطراً على الشبيبة بسبب طابعها الإباحي أو الخلاعي أو بسبب المكانة التي تعطئها للجريمة»^(٩٧). وينص المرسوم على أن المنشورات التي تتعرض للمنع يمكن مصادرتها أو تلفها قبل أي ملاحظة. ويشمل هذا الإجراء مواد النشر أيضاً. ويوضح المرسوم أخيراً أنه «بعد سريان مفعول قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩، إذا تعرضت للمنع، تطبيقاً للفقرات الثلاث الأولى من هذه المادة، ثلاثة منشورات دورية أو غير دورية، صادرة فعلياً عن ناشر واحد، وخلال فترة متواصلة من اثني عشر شهراً، فإن أي منشور مشابه صادر عن الناشر نفسه لا يمكن أن يوضع في البيع إلا بعد إيداع ثلاث نسخ منه لدى وزارة العدل وانقضاء مهلة ثلاثة أشهر على تاريخ الإيداع المبين على الإيصـال»^(٩٨).

وهكذا يكون المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨، أحد أكثر النصوص قمعاً في تاريخ فرنسا، فالرغبة بحماية الشبيبة تشكل ذريعة لمنع أي كتاب. والرسوم يعيد العمل بشكل صريح بالموافقة المسبقة. ويدعو الناشر إلى ممارسة الرقابة الذاتية من خلال عبارة منشور «مشابه»، أخيراً، وليس آخرها، يشمل الإجراء المتعلق بمواد النشر قوائم المنشورات أيضاً: فلا يحق للناشر الذي تعرض منشوره للمنع أن يضع عنوان هذا المنشور في قائمة منشوراته مع إشارة إلى أنه غير متوافر للبيع بسبب قرار وزارة الداخلية. فالمرسوم بنصه يرمي إلى إزالة آثار المنشورات الممنوعة كلياً من الذاكرة الجماعية.

هناك الكثير من الناشرين الذين تناولهم هذا الإجراء، خصوصاً خلال حرب الجزائر. نذكر منهم فرانسوا ماسبيرو ودار مينوي اللذين صدرت بحقهما أحكام قاسية وحكم عليهما بغرامات مالية ثقيلة. مع ذلك تحولت الدعاوى الكثيرة التي أقيمت عليهما إلى إرباك للحكومة: فقد كان من السهل على المدّعين عنهما أن يذكروا بأننا عدنا إلى عهد شارل العاشر وأن يبينوا أن لائحة المنشورات فائدة مرجعية واضحة وأنه بالتالي لا تجوز ملاحقة الناشر بسبب ذكره عنوان كتاب غير متوافر بسبب منع وزارة الداخلية له:

«إن منع الناشر من تدوين عنوان أحد الكتب في قائمة منشوراته، بدعوى أنه لا تجوز» الدعاية لهذا الكتاب بأي شكل كان»، يعني أنه لا يحق لأحد أن يعرف حتى بوجود الكتاب الموضوع في قائمة المنوعات، لم تعرف حرية التفكير والكتابة قط تعدياً أشد وقاحة»^(٩٩).

وثة إجراءات جديدة تم اتخاذها لتوسيع نطاق تطبيق القانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨١ الذي يسمح بملاحقة ناشري النصوص ذات المضمون العنصري ومؤلفيها، إذا تعرضت هذه النصوص لشخص معين بسبب انتمائه القومي أو العنصري أو الديني، فقد جاء القانون الصادر في الأول من يوليو ١٩٧٢ ليمسح لجمعيات مكافحة العنصرية، المؤسسة قبل حصول الوقائع بخمس سنوات، أن تدعي على الناشرين والمؤلفين الذين يتعرضون لها بصفتها هذه^(١٠٠). فضلاً عن ذلك، سمح القانون الصادر في ١٢ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٢ بملاحقة الأشخاص والهيئات التي تشكك «بوجود جريمة واحدة أو أكثر من الجرائم ضد الإنسانية المحددة في المادة السادسة من قرار المحكمة العسكرية الدولية الملحق باتفاق لندن المؤرخ في ٨ أغسطس ١٩٤٥، والتي اقترفها أعضاء في تنظيم تم إعلانه إرهابياً، أو اقترفها شخص أدانته القضاء الفرنسي أو الدولي بهذه الجرائم»^(١٠١).

هذه المعطيات المتعلقة بالرقابة تتطلب عدداً من الملاحظات، حددت مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الإطار الذي يمكن التضييق فيه على الكتابة: وهذه المبادئ تفقد معناها إن لم يكن تطبيقها منوطاً بمحاكم تقرر ما إذا كان الكتاب المتهم يخالف القانون الساري في زمن الوقائع المطعون بها، إن الحكم بتقيد الكتاب بالقانون أو بعدم تقيده يبدو بسيطاً من حيث المبدأ، ولكن العدالة قد تخطئ في مهمتها حين تطبق قوانين لا شرعية لها لأنها لا «تعبّر عن إرادة جامعة» وحين تنفذ تعليمات الحكومة من دون تحفظ، وهذا ما حصل في ظل حكومة فيشي، وخلال حرب الجزائر حيث تطبيق المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٢ ديسمبر ١٩٥٨ لم يكن دائماً مصدر إزعاج للقضاة، من جهة أخرى، يشير الميل إلى إصدار القوانين الرامية إلى منع الكتابات التي من شأنها انشجيع على ارتكاب الجثج والجرائم أو استعسانها، مسألة نظرية مركزية بالنسبة إلى الحدث الأدبي، تتصل بالعلاقة بين النص المكتوب والحدث الواقع، يعيل القانون الفرنسي، تقليدياً، إلى تأكيد هذه العلاقة، وقد

أدين عدد من الكتاب، زمن التحرير، بتهمة موافقة العدو أو بتهمة التواطؤ مع مرتكبي الجرائم التي بسطوها بإيجابية في كتاباتهم، ومن هؤلاء براسيلاك وبيرو. بينما يميل القانون الأنجلوسكسوني إلى التقليل من أهمية هذه العلاقة باسم أولوية حرية التعبير، فليس للقانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨١ ما يعادله فعلا في إنجلترا والولايات المتحدة.

كذلك يحمل القانون الصادر في ١٢ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٢ اللذان يمنعان التشكيك بالجرائم ضد الإنسانية، خطر توسيع نطاق صلاحية المحاكم بمقدار ما يميل المتهمون إلى تنظيم دفاعهم بنحويل المحاكمة التي تستهدفهم إلى محاكمة تاريخية تتواجه فيها وجهات نظر متناقضة، وتجدر الإشارة إلى أن القضاء قد أكد مرارا أنه «ليس من صلاحية المحاكم أن تحكم بصحة المباحث التاريخية أو أن تبت في النزاعات التي تثيرها هذه المباحث التي يعود أمرها فقط إلى تقدير المؤرخين والجمهور»^{١١١}.

ونشير أخيرا إلى أن كلمة رقابة قد لا تكون مناسبة للتعبير عن قمع تجاوزات حرية التعبير، إذا تم هذا القمع في دولة ديمقراطية وبوساطة المحاكم. فالكلمة تشير إلى حالة من الشدة هي ميزة السلطة المستبدة، الدكتاتورية أو التوتاليتارية. لهذا يبدو من الشطط استعمانها للحديث، مثلا، عن «رقابة اقتصادية» أو «رقابة» تمارسها مجموعات الاتصال الكبيرة، فإذا كان صحيحا أنه ليس في وسع كل أحد أن يؤسس في فرنسا الحالية جريدة أو محطة تلفزة، لأن الأمر يحتاج إلى رؤوس أموال كبيرة، وأن عملية التجمع التي نشهدها في مجال النشر والصعوبات التي تواجهها المكاتب لتستثمر في الأحياء التي ارتفع فيها سعر الأرض تشكل تهديدا للعرض الثقافي الرفيع، فإن هذه البنات لا تسمح بأن نؤكد أن حرية التعبير محتوقة.

تشكل الرقابة، بالمعنى الحقيقي للكلمة، عرقلة للاتصال - الأدبي خصوصا - تؤثر تأثيرا قويا على قناة الاتصال، فتمنع إنتاج الرسالة ونشرها وتلقيها. وتؤثر في الوقت عينه في المؤلف. فاستحالة نشر كتاب تولد ضررا معنويا وماديا بصيب الناشر أيضا. وهي عملية ذات بعد نفسي غالبا، فالمؤلف الذي يتعرض كتابه لمنع يميل إلى التفكير بأنه جافى الفطنة، وأنه لم يحسن صياغة كلامه بما يكفي، وأنه يتحمل بعض المسؤولية في القرار الذي حكم

عليه بالصمت والموت الأدبي. بهذا المعنى، تدمر الرقابة الكاتب، وتصيبه في أساس هويته إذ تمنع اسمه من الظهور فلا يبقى له سوى أن ينشر باسم مستعار. إن السلطات التي تمارس الرقابة تعرف جيدا هذا الأثر النفسي. والسلطات الأكثر فسادا لا تكتفي بالمنع بل تسعى إلى إجبار الكاتب على التكلم ضد أفكاره العميقة لتتزعزعه «نقدا ذاتيا» أو تأييدا للنظام. يقول بارت: «ليس النظام الفاشي، في رأيي، هو من يمنع الإنسان من الكلام، بل هو خصوصا من يجبره على الكلام»^(١٠٢).



الأثر الأدبي وحدوده

يحدد عالم الرياضيات أو الكيمياء أو الفيزياء أو الاقتصاد أو رجل القانون أو المؤرخ أو الجغرافي أو عالم الاجتماع أو الفيلسوف أو اللغوي عمله قياساً إلى أشياء محددة، ويستعين بمنهجيات صريحة، ويسعى إلى غايات مسلم بها. فبعيدا عن الجدل الخاص بكل حق، والتناقضات التي يولدها اختلاف المناهج، والمنازعات الداخلية التي تؤثر في العاملين في الحقول المتخصصة، يميل كل هؤلاء إلى الاتفاق على طبيعة العلم الذي يشتغلون فيه، وعلى المناهج التي تخصه. ويكفي إلقاء نظرة على مقدمة كتاب في أحد هذه الحقول للتأكد من ذلك. أما الحقول والمناهج الأدبية فيندر مثيلها. في نظر العلماء، في عدم الدقة وسرعة التبدل؛ ومفاهيمها الشائعة مفاهيم ضمنية غالباً ومتغيرة وغامضة.

ما الأدب؟

وهذا هو بالتأكيد حال مفهوم «الأدب» نفسه. فهو مفهوم متغير، عبر الزمن وفي الزمن الحاضر. وهو محط آراء حاسمة لكن غالباً

ناقول: الكتاب، مقتنماً
بأنه لا يوجد، في الحقيقة
سوى كتاب واحد يحاول
«اليسه كل الكتاب، حتى
الذائع، من دون أن يدروا»
نورال

ما يعاد التظر فيها. بحيث صار تحديد طبيعته أمرا مضنيا. «هذا أدب، ليس هذا أدبا». هذه هي ردة الفعل الأولية لدينا، وندى النقاد أيضا. فنحن نقبلنا ساد Sade بين الكتاب الخالدين بعدما نسبناه طويلا إلى الإباحية الجهنمية والنشر السري؛ إذن صار ساد (أو آثاره) «ينتمي» إلى «الأدب»، وصار موضوع طبعات محفقة^(١)، وتدرسه الجامعات، ويظهر - مع بعض الصعوبة - في الكتب المدرسية للمرحلة الثانوية منذ عام ١٩٨٠. ولكن من كان ساد قبل أن يجعله السرياليون، بتأثير أندريه بروتون^(٢)، أحد مراجعهم الأساسيين، ففتحوا بذلك الباب أمام بلانشو وباتاي ثم بارت؟ كان ساد إباحيا، أو، على الأكثر، شخصية لافتة للمختصين في علم النفس المرضي الجنسي.

في المقابل، تجد هذا أو ذاك من المشهورين بالأمس قد تراجع، أمحي، أو ألق، بهدوء غالبا وبمقاطعة أحيانا، فنحن نكاد لا نتذكر أن أولى جوائز نوبل للأدب نالها سولي برودوم (١٨٢٩-١٩٠٧) في ديسمبر ١٩٠١، ونبتسم لأننا ما عدنا نقراه فعلا. ونعرف أن موريس باريس (١٨٦٢-١٩٢٣) كان محجة أساسية لأهل الأدب والفكر والسياسة في فرنسا قبل عام ١٩١٤، وهذا ما أكده ليون بلوم عام ١٩٠٥، على الرغم من معارضته للقيم السياسية والاجتماعية لمؤلف كتابي «مقطوعو الجذور» و«مشاهد ومذاهب قومية»^(٣).

«لو لم يعيش السيد باريس. ولو لم يكتب. لكان زمانه مختلفا، ولكننا نحن مختلفين. لا أعرف في فرنسا رجلا حيا مارس، من خلال الأدب، دورا كدوره. إنني أعلم أن هذا العمل يصعب التعبير عنه بمذهب أو صيغة. ولكن ليست المذاهب دائما هي ما يقوي تأثيرنا في زماننا، هل من فلسفة عند فولتير؟ هل من فلسفة لدى شاتوبريان؟ وباريس، مثلهما، لم يبدع ولم يطلق في العالم بنية نظام مؤقتة، بل أطلق شيئا أشد ارتباطا بحياتنا: موقفا جديدا، ذهنية غير معروفة، نوعا من الحساسية الجديدة»^(٤).

ولكن ماذا بقي اليوم من باريس^(٥)؟ صمدى مناظرات مشهورة، طيف شخصية مؤثرة. وثيقة لمؤرخي العقلية، عناوين في قائمة كتب، وخصوصا اقتباسات في كتب المختارات وإشارات في كتب تدريس تاريخ الأدب، ويخطئ من لا يرى هنا سوى ظاهرة درجة made، ويتصور أن المجد الأدبي كدولاب الحظ في مخيلة القرون الوسطى. وأن الشهرة يليها حكما الخمول في انتظار

أيام أفضل. وإذا كان الأمر «دُرَجَة» شينبني أن نرى فيها مظهرا مهما، إن لم يكن أساسيا، للظاهرة الأدبية، فقيم هذه الظاهرة وطبيعتها احتمالية أكثر بكثير مما نتصور غالبا.

هناك صيغة أخرى للمقاربة الجوهرية وهي التمييز الدائم، وربما المكون لخطاب النقد، بين الأدب «الكبير» والأدب «الصغير». والذي يحيلنا جانب منه إلى الأنواع الأدبية ودرجات شرفها، فنحن نعرف أن المأساة تعلو تقليديا على الملهاة^(٦)، ويعلو الشعر على الرواية. لكن هذا السلم الذي نشأ وجرى التنظير له حليلة العصر الكلاسيكي بدأ يهتز في عصر الأنوار. ثم جاء انتصار الرواية في القرن التاسع عشر. والنجاح الكاسح الذي حققه هذا «النوع» الذي لا نوع له، هذا الشكل الذي يتسع لكل شيء، هذا المحدث النعمة المعرض لكل هجنة والمختوح لكل أنواع الخطاب^(٧)، ليقضي نهائيا على نظام الأنواع القديم المنحصر والمنهك. فضلا عن ذلك، ومع تعميم سبل القراءة، تحول التضاد بين مصطلحي أدب «رفيع» وأدب «شعبي» إلى تصادم بين الشرعي والعامي. وهذا ما طرح السؤال عن استمرار التغير في مواقع «الأنواع الرديئة» (mauvais genres) والأنواع شبيه الأدبية (paralittérature)، والأدب الهامشية (littératures périphériques)، والأدب الجماهيري (littératures de masse)، والأدب الهابط (sous-littérature)، و«الثقافة الإعلامية» (culture médiatique)، وعموم ما اسماء برنار موراليس «الأدب المضادة»^(٨) (contre-littératures). فروايات سان أنطونيو، أو بوالو ونرسجاك، أو شستر هيمس، أو ترومان كابوت، أو روايات «السلسلة السوداء» عموما التي تصدرها غاليمار، الحق في الانتماء إلى الأدب. وهذا ما يقصر، حسب تحليل جوليت راب القديم، انتقال روايات «أشيل هاميت وهوراس ملاكوي وجيمس كين في منشورات غاليمار بعد عام ١٩٤٥ من السلسلة البيضاء، حيث كانت تجاور ستانباك وفوكنر وهمنغواي في فترة ما بين الحربين، إلى السلسلة السوداء»^(٩).

ليس هذا النقل أو إعادة التصنيف وفقا على النتاج الحديث والمعاصر، فتتاج دوماس الروائي ما زال يترجح بين الأدب وهوامشه: الأدب السهل، الأدب الموجه إلى النساء، الأدب الموجه إلى الأطفال. وهنا يشكل تاريخ صناعة النشر مرشدا «وثوقا» إلى هذه التطورات. فقد نشرت رواية «الكوت دو مونتو كريستو»، أولا، «سلسلة» في «جريدة المناظرات» الرصينة بين ٢٨ أغسطس ١٨٤٤ و ١٥ يناير

١٨٤٦. ثم نشرت في طبعة نفيسة من ثمانية عشر مجلدا لدى بتيون، (الدار التي نشرت الأعمال الكاملة لأوجين سو)^(١٠)، قبل أن تظهر في طبعة مزينة حسب الذوق الرومانسي^(١١)، ثم تالت الطبعات، والاقتباسات (خصوصا المسرحية) والترجمات المرخصة وغير المرخصة، في فرنسا والخارج. وهبطت هذه الرواية، كمعظم كتابات دوماس، من إطار الرواية الناجحة التي تنقل قيم الرومانسية وتساؤلاتها الأساسية - وخصوصا مسألة الصراع بين الفرد والمجتمع - إلى دائرة أدب «الغامرات». وفي عام ١٩٦٢ اقترح جان هنري بورنك على منشورات غارنييه إصدار طبعة أكاديمية للرواية (١٢) تؤكد مكانتها كرواية «كلاسيكية». وفي العام نفسه أصدرت منشورات لا بلياد الروايتين الأوليين من ثلاثية «الفرسان الثلاثة»^(١٣)، وفي عام ١٩٨١ أدخل جيلبير سينيو رواية «الكونت دو مونتو كريستو» في مؤسسة الإعجاب المسماة مكتبة لا بلياد (الثريا)^(١٤). وهكذا، كما يقول برنار مورليس:

«ليس لمكانة الكتاب صدقية نابعة من نفسها، فهي نتيجة اتفاق، وليست بالتالي ميزة قائمة في العمل. لهذا يمكن لمكانة الكتاب أو صنف من الكتب أن تتبدل باختلاف الزمان والمكان»^(١٥).

مهمة المنظر أو الناقد أو محب الأدب، شاقة إذن، فلو كان علينا أن نحدد الأدب كشيء لأمكن أن نجد أنفسنا في نهاية المطاف مكتفين بتحديدات تقريبية مخيبة للأمل. لهذا يبدو مشروعا لا بل ضروريا التساؤل، بعد شارل دو بوس وسارتر وآخرين كثيرين، «ما الأدب؟»^(١٦). وعندها يمكن أن نتطرق في البحث عن جوهر شيء لا يتوقف عن التحول والإفلات من أيدي الذين يسعون إلى سجنه في تعريفات وحدود تهائية، وسنتعرض عندئذ للوقوع إما في الجزم العقائدي (هذه هي حدود الأدب التي لا تمس)، أو في الذاتية الشكوكية (الأدب هو ما أحب، أو ما أعتبره أنا أدبا)، أو سنكتفي، في أفضل الأحوال، بمقاربات تاريخية ضيقة ونحصر الأدب في قيمته التوثيقية. وهذا ما جرى تطبيقه على إميل زولا الذي تحول في نظر الكثير من النقاد إلى مؤرخ أو كاتب تحقيقات أو باحث إثنى إلى أن كشف النقد، مع هنري ميتران مثلا، طاقة إميل زولا الشعرية على الخلق الاستعماري والكتائي والأسطوري المندرج في التاريخ^(١٧). وسواء أكان الأمر مقارنة جوهريّة أم تلقيا فرديا أو قراءة وثائقية فيمكننا التوافق على أن أيا من هذه الاتجاهات لا يمكن أن يكون مرضيا.

لقد سبق لنا القول أنه لا يمكن فهم مادة ثقافية معقدة وتحديد لها انطلاقاً من خصائصها ائباطنية وحدها، فمن الممكن إيضاحها أيضاً من خلال ما تثيره في مجتمع معين من ممارسات وكلام. وهذه هي بالضبط فائدة الطريق التي فتحها سارتر حين سأل الأدب من خلال البعد الاجتماعي:

«وما دام النقد يحكم علي باسم الأدب دون أن يحدد ماذا يعني بالأدب، فإن أفضل رد عليه هو أن ننظر في فن الكتابة دون أحكام مسبقة. ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لن؟ والواقع أن أحداً لم يسأل نفسه هذه الأسئلة من قبل»^(١٨).

وبسبب صعوبة تحديد الأدب من خلال المقاربة الجوهرية، فإن من المفيد الإحاطة به من خلال تمثيلاته واستعمالاته عبر الزمان والمكان والمجتمعات^(١٩). وبالمقابل، تتحول هذه الاستعمالات نفسها (طرق النشر، الاحتكاك بالمجتمع، النقد المرافق، أشكال القراءة) إلى عناصر مكونة للصنيع الأدبي.

للأدب تاريخ

لا يمكن لتاريخ الأدب، بالمعنى التام للكلمة، أن يكون جزءاً من تاريخ الأدباء أو الأنواع أو «المدارس». فهذا المفهوم المدرسي والوضعي يرى في فلوير، على سبيل المثال، سلفاً لموباسان (ولزولا أيضاً) وخلفاً لبلازك، فيتحول، باختصار، إلى كاريكاتير تصنيفي وتطوري. أما تاريخ الأدب كما حدده مؤسسه الرئيسي في فرنسا غوستاف لانسون (١٨٥٧-١٩٣٤)، فهو نقيض هذا المفهوم، لا لأن لانسون كان يفضل أن يدرس تلامذة المدارس النصوص بدلاً من الأصناف المجردة والعقائدية والخاطئة^(٢٠) غالباً، بل لأنه كان يريد صورة أوسع بكثير هي «تاريخ فرنسا الأدبي»:

«لا أقصد بذلك قائمة وصفية أو مجموعة من الدراسات |٠| بل عرضاً للحياة الثقافية في الأمة، وتاريخاً للثقافة ونشاط الجمهور المجهول الذي كان يقرأ، إلى جانب الأفراد المعروفين الذين كانوا يكتبون»^(٢١).

هي هذه الحال. تكون مهمة تاريخ الأدب تاريخ العقليات والممارسات الثقافية، ومن خلال ذلك تأريخ مفهوم الأدب. وقد تستغرب أن يمد رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) الألق الذي رسمه لانسون بإعطاء كلامه طابعاً حاسماً: «هناك هذا السؤال أيضاً الذي لا أراه مطروحاً في أي مكان [...]، إلا عند السلاسة، وهذا كاف بلا شك للتقليل من قيمته لدى مؤرخ الأدب، وهو: «سأ الأدب؟ لا يتوخى السؤال سوى الجواب التاريخي: ما كان الأدب (والكلمة

على كل حال غير مرتبطة بالزمن) بالنسبة إلى راسين ومعاصريه، ما حقيقة الوظيفة التي أداها، ما مكانته في سلم القيم... إلخ؟ في الحقيقة لا يمكن تاريخ الأدب من غير التساؤل عن وجوده نفسه، فضلا عن ذلك، ماذا يمكن لتاريخ الأدب أن يكون، على وجه الدقة، سوى تاريخ فكرة الأدب عيبتها؟ والحال أنه لا وجود لهذا النوع من الأونطولوجيا ontologic التاريخية التي تتناول إحدى أقل القيم طبيعية على الإطلاق»^(١٢٢).

وأمام غموض كلمة «أدب»، يجد المراقب نفسه مدفوعا إلى تذكر التبدل الدائم في مفهومها، في القرب كما في سائر أنحاء العالم، لهذا كان المعبر الإلزامي يتمثل بالرجوع إلى المعجم، أو بالأحرى بتكوين تعريف تاريخي وعام من شأنه أن يفتح الطريق أمام مقارنة مقارنة. وهذا ما اقترحه روبرت اسكاربيت مثلاً عام ١٩٦١ أثناء مداخلة عنوانها «تحديد المصطلح الأدبي» قدمها في المؤتمر الدولي الثالث للأدب المقارن الذي انعقد في أوترخت^(١٢٣). وفي نهاية هذه المداخلة المثيرة، على رغم أنها متفائلة قليلا (خصوصا عندما تتحدث عن «علوم الأدب» كما لو كانت واقعا محسوما)، بيّن اسكاربيت أن أهمية كلمة «أدب» تأتي من تعدد معانيها:

«يبدو فعلا أن كلا من علوم الأدب الحالية يقوم على مسلمة خاصة به ومعبرة عن أحد المضامين المتضاربة لكلمة أدب. هناك علم جمالي للأدب، وعلم أيديولوجي، وعلم سوسيولوجي، ولا شك في إمكان مد الجسور بينها، وفتح الأبواب، ولكن يمكننا أن نخشى ألا تتمكن كلمة أدب من البقاء حية بعد هذه العملية. فهذه السلسلة من الالتباسات هي التي صنعت غنى الكلمة، ويمكن أن يؤدي الاجتهاد في إزالة الالتباس إلى إفقارها نهائيا»^(١٢٤).

وللتذكير فقط، تحول معنى الأدب (أو علم الأدب) في فرنسا تدريجا خلال القرن الثامن عشر، وبصورة نهائية في مطلع القرن التاسع عشر، من المعارف المختصة بالخبراء والفقهاء^(١٢٥) إلى مجموع الكتابات ذات الطبيعة الفنية (أو التوجه الفني). لكن الانقسام الذي بقي يفصل حتى بداية القرن الثامن عشر^(١٢٦) بين معارف العلماء^(١٢٧) والممارسة المجتمعية والسلوانية الراقية التي يشكلها الشعر والمسرح وحتى الرواية، يميل إلى الزوال. وبفضل هذا التقارب، أخذ البعد الفني والسلواني للكتابات التي صارت موضوعا تحت اسم «الأدب» يترسخ من دون أن يزول كليا المعنى القديم والعالم القديم. وقد

المحت السيدة دو ستال، في مطلع القرن التاسع عشر، إلى أن الذوق والانفعال والتأثر أصبحت أمورا أساسية بحيث صار العقل تابعا للشغف:

«إن روائع الأدب، بعيدا عن النماذج التي تقدمها، تولد نوعا من الهزة المعنوية والمادية، أو من الشعور بالإعجاب الذي يدفعنا إلى الأعمال القليلة...»^(٢٦) فالفصاحة والشعر والمواقف المسرحية والأفكار الكثيرة تؤثر أيضا في الأعضاء، لأنها تتوجه إلى التفكير. حينئذ تصبح الفضيلة اندفاعا لا إراديا، حركة تتغلغل في الدم وتدفعك دفعا لا يقاوم كالشغف الأشد إلحاحا»^(٢٧).

مع الرومانسية بدأ التمييز القديم بين الشعر ونثر يزول، وأخذت الحدود الفاصلة بين الأنواع تتلاشى تدريجيا ليحل محلها تقسيم جديد ملتبس ما زلنا نواجهه إلى اليوم. كان الأدب في نهاية القرن السابع عشر، عند ريشليو أو فورتيسير أو في معجم الأكاديمية، «علما» أو «مذهباً»، فإذا به يتحول إلى خلق، «في الشعر» و«المعرفة»^(٢٨). فخلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة؛ الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل، فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمر هذا البناء. وإذا بانحصار الرواية وتكاثر الأبحاث يقوضان أنظمة تصنيف الأنواع، ويشكلان، على طريقتهما، علامات على دخولنا في عصر يطبعه الوعي بعدم الاستقرار الذي يسم جزءا من الحداثة، على الصعد الفنية والتاريخية والاجتماعية.

مع ذلك، لا يمكن التخلي عن المقاربة التعريفية، سواء على شكل سؤال نظري (ما الذي يعطي الطابع «الأدبي» للنص) أو على شكل عودة إلى قائمة المؤلفات المختارة أو المؤلفين المختارين (من يستحق ومن لا يستحق أن يكون «في موكب هؤلاء المختارين الذي يتشكل منه الأدب»). لا أحد يغامر اليوم في إثبات تفوق كمبسترون (١٦٥٦ - ١٧٢٢) على راسين في الشعر، وقلة من الناس تخاطر في تأكيد أن سبب إعجابنا بالثاني ووسيانا للأول هو سبب أيديولوجي بحث ناتج عن ظلم الفكر السائد أو جهله، عبر عنه هيجو بسؤله: «فوق قبر راسين فرخ كمبسترون»^(٢٩)، من جهة أخرى، يمكننا الاتفاق على أن فلهردوين ومونتاني وبوسويه ومدام دو سينتينيه وروسو وفلوبير ورولا ومغريريت دورا ينتمون جميعا إلى الأدب على رغم قلة النقاط المشتركة بينهم. ولكن هل هم على درجة واحدة من الانتماء؟ هنا بالضبط شس جزء مهم من المسألة.

انطلاقاً من الإشارة إلى أن الأدب يشكل «مفهوماً واضحاً وغير محدد في آن واحد»، حاول جاك رنسيير أخيراً مواجهة هذه المعضلة بنزع الأهمية عن طرفي الخيار معاً:

«لا نقصد بكلمة «أدب» هنا قائمة المؤلفات المكتوبة الغامضة ولا جوهرها خاصاً يمنح المؤلفات صفتها الأدبية»^(٢١).

وبعد أن أذان رنسيير «النسبية الضيقة» في عصرنا، اقترح أن نضيف إلى المقاربة التاريخية المختصة بالممارسة (فنون التطبيق) مقاربة تاريخية أخرى تتناول نشوء الخطاب المطلق حول الفن. ثم انطلق من معطى ثابت مفاده أن الأدب، كما تحدد تدريجاً خلال القرن التاسع عشر، يميل إلى الاستقرار كممارسة مستقلة، ليتناول الأدب، في آن واحد، كممارسة وخطاب وتمثيل:

«سنقصد بهذه الكلمة (أدبية)، من الآن فصاعداً، الطريقة التاريخية في النظر إلى الآثار الفنية المكتوبة التي تحدث الفرق بين التعريف الذي يضيفي القداسة على الأثر والتعريف المعياري، وتولد بالتالي الخطابات النظرية حول هذا الفرق. الخطابات التي تضيفي القداسة على جوهر الخلق الأدبي الفريد وتلك التي تنزع عنه التقديس وتخضعه للأحكام الاعتيادية أو لمقاييس تصنيف ثابتة»^(٢٢).

وفي نهاية تحليله، وبعد أن بين التبدل الكبير الذي طرأ على طبيعة الأدب ووظيفته خلال القرن التاسع عشر، متوقفاً خصوصاً عند هالوبير ومالارميه وبروست، أبرز رنسيير بعض عناصر الحداثة الأساسية التي تقود العمل الأدبي إلى دمج الحكاية بالخطاب النقدي وبالميث:

«إن تدمير نظام الأنواع الذي عرّض الأدب للعبة التناقضات، يسمح في الوقت عينه، بالتقليل بين الوظائف المتناقضة واللجوء إلى شعريات متضادة، وهو يجعل من الأدب مسرحاً غامضاً حيث الرواية والبحث - النوعان اللذان لا نوع لهما - يزدوجان أو يتضادان أو يتداخلان، ويوزعان إلى قطبين منفصلين، أو يخلطان أو يقبلان، خصائص الكتاب والخطاب الذي يدور حوله وخصائص لعبة الحكاية أو الميثاث التي تحولها إلى مطلق أو الخطابات النقدية التي تكشف إوهائاتها. وإذا كانت مؤلفات بروست نموذجية، كمؤلفات جيمس |...|، فذلك لقدرتها على أن تضع الحكاية وخطابها وميثاثها في نص واحد، وعلى أن تجمع داخل الأثر الواحد بين القوى النابذة، أي قوى الانفصال والبطالة والشك الملازمة للتناقض القائم بين مبادئ الأدب»^(٢٣).

تبات النص وحركته

لا شك في أن رولان بارت كان، في الستينيات، أحد أنفذ النقاد بصرا بشأن غموض الأثر الفني عموما والأثر الأدبي خصوصا، فالأثر ينتمي إلى التاريخ، ولكنه يفلت دائما من سجنه؛ وهو نتاج مجتمع وزمن معينين، ولكنه لا يقتصر على هذا البعد الوحيد، إذ يمكن النظر فيه وتذوقه وتفسيره وفق معايير غير اثني عرفها في الأساس وتفاعل معها، هذا بعض ما تعلمه المقالة المعنونة «تاريخ أم أدب؟» التي طالب فيها بارت بهيكل خاص للإبداع الأدبي، أو بتعبير آخر بـ «كيان خاص للأدب»^(٣٤).

«الأثر ظاهر التناقض أساسا [...] فهو في آن واحد علامة على التاريخ ومقاومة لهذا التاريخ. [...] هناك مسلمتان في الأدب إجمالا: الأولى تاريخية، بقدر ما الأدب تأسيس، والأخرى نفسية، بقدر ما هو إبداع. لهذا تحتاج دراسة الأدب إلى اختصاصيين مختلفين: اختصاص في الموضوع وآخر في المنهج. في المسلمة الأولى، الموضوع هو المؤسسة الأدبية، والمنهج هو المنهج التاريخي بتطوراته الأخيرة؛ أما في المسلمة الثانية فالبحث النفسي»^(٣٥).

من خلال كلمة «نفسى» يتجه كلام بارت مباشرة إلى البعد الإبداعي والجمالي للأثر الأدبي. والحال أننا نلاحظ، عند تقاطع التاريخ والجمالية، أن تلقى النصوص، وبالتالي صداها وتأويلها، لا يتوقف عن الترجيح. من هنا أهمية دراسات التلقي، وتاريخ التلقي. وبهذا ساهمت الرومانسية عندما أعادت الاعتبار إلى مرحلة القرون الوسطى وإلى شعر القرن السادس عشر^(٣٦) اللذين كان العصر الكلاسيكي بلسان بوالوقد أدان بربريتهما (التي لا نفع منها في رأيه).

إن استحسان الأجيال القادمة وحده يعطي المؤلفات قيمتها الحقيقية. فمهما كان البريق الذي أحدثه الكاتب في حياته، ومهما كان المديح الذي تلقاه، لا يمكننا أن نستنتج من ذلك، دون خطأ، أن مؤلفاته ممتازة. [...] ولدينا مثال جيد هو رونسار ومقلدوه، مثل دويليه وديبرناس وديبورت، الذين نالوا إعجاب الجميع في القرن الماضي، الذين لا يجدون اليوم من يقرأهم^(٣٧).

وافقت إعادة سانت بوف الاعتبار إلى رونسار تبديلاً في الحساسية الأدبية، وإسقاطها لعصر على ماضيه، أو «اكتشافاً» وامتلاكاً وحتى ضمّاً^(٢٨) له. ولكن تصنيف مقالات رونسار وموشعاته بقي كما كان منذ صدورهما: إنها شعر.

ولكن قد يحدث أن يتغير تصنيف النص. فذات يوم، سيلاحظ الناقد أو المدرس أو الناشر أو مسؤول المكتبة أو بائع الكتب أن تبديلاً طرأ على تصنيف نص أو كاتب، وسيستخلص، كل منهم، النتائج داخل مجاله. لا يتعرض النص أو الكتاب أو المؤلف للنفي أو التهميش داخل التراث ولا لإعادة الاكتشاف، بل لإعادة تصنيف، فيجري تقديمه للقراء بكيفية جديدة. لقد اعتبرنا بوفون (١٧٨٨-١٧٠٧) من علماء الطبيعة. وما هو اليوم شاعر؛ وطوال قرون نظرنا إلى التوراة على أنها كتاب موحى، وما هي اليوم حكاية ميثولوجية أو عمل فني؛ وكان الظن أن ميشليه (١٧٩٨-١٨٧٤) مؤرخ، وما هو اليوم راء. إن الاستعادة الصبورة والشاملة لمراحل هذه التحولات، الغامضة غالباً، والتي تصعب رؤيتها بالعين المجردة، تساهم في إعلامنا عن الشأن الأدبي، ويتحول تاريخ التلقي (وخصوصاً النقد) إلى مساهمة في نظرية الأدب، وبالتأكيد في تاريخ مفاهيم الأدب وفق عبارة هنز روبرت جوس (١٩٢١-١٩٩٧)^(٢٩).

هذه المقاربة للأدب والفن تتعارض مع رأي مالارميه المطلق «يحولنا الخلود في النهاية إلى ما نحن بالفعل»^(٣٠)، لكنها قد تتوافق مع موقف بودلير الأوفر فائدة «الحدائث هي العابر، الهارب، المحتمل، نصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأبدى والثابت. لقد كانت لكل رسام قديم حدائثه»^(٣١)، والذي يصب في مفهوم «التحول» الذي جعله مارلو (١٩٠٦-١٩٧٦) محورياً أساسياً لجماليته:

«لقد اكتشفنا أن المؤلفات التي يعاد إحيائها ليست خالدة بالضرورة. فإذا لم يسكت الموت الموهبة فلأنها تتغلب عليه، لا بتخليد لغتها الأصلية بل بفرض لغة دائمة التبدل منسية أحياناً كصدي يردد أصوات القرون المتعاقبة: فالرائعة الفنية لا تحافظ على خطاب أحادي مطلق بل تفرض حواراً متقطعاً ولازماً بين الأصوات التي أعيدت إلى الحياة»^(٣٢).

ومن دون أن ندعي تحقيق مثل هذا البرنامج فإننا سنكتفي بالملاحظة والبحث عن ماهية العوامل الأساسية في هذا التحول، وسيكون منطلقنا الاختلافات في قراءة عصر ما أو ثقافة ما للمؤلفات أو لمجموعات المؤلفات.

وهذا ما اقترحه ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) عام ١٩٦٩ منطلقاً من فكرة «ملئها عليه مقارنة الأصناف والأحكام الماضية بتلك المعتمدة في زماننا: هل يمكننا الموافقة، من دون تعديل، على تصنيفات الخطاب الأساسية، أو على تقسيم للأشكال والأنواع يضع العلم والأدب والفلسفة والدين والتاريخ والحكاية... إلخ، الواحد في مقابل الآخر؟ لسنا واثقين من أننا نستخدم فعلاً هذه التقسيمات في عالم الخطاب الذي يخصنا |...| على كل حال، هذه التقسيمات نفسها - سواء كانت تلك التي نقبل بها أو كانت تلك التي تعاصر الخطاب الذي ندرسه - هي دائماً أصناف خاضعة لإعادة النظر، مبادئ للتصنيف، قواعد معيارية، نماذج رسمية: إنها بدورها وقائع خطابية تستحق التحليل مع سواها»^{١٣١}.

تلتقي النصوص التي اخترناها للتمثيل في أن التاريخ الطبيعي، والتاريخ الديني، والتاريخ الوطني، حالات ثلاث تغسر فيها المؤلفات طابع العلم أو الوحي وتتخذ، بكثير أو قليل من القوة، طابع الميثية، ودائماً طابع الحكاية أو البحث. وعلى سبيل التعميم، إن ما يمكن أن يحصل لنص في العلوم الانسانية هو أن يتحول إلى «بحث». ها هو الجغرافي إليزيه ركلوز (١٨٣٠-١٩٠٥) يسير على خطى برناردين دو سين بيير (١٧٣٧-١٨١٤)، وها هو ليفي شتراوس يلتقي بمرنتاني. وينطبق هذا الأمر على انشعر العلمي: فلوكريس (سنة ٩٩ أو ٩٤ - ٥٥ أو ٥٠ قبل الميلاد)، بمعزل عن أهميته كتاريخ الفكر، تكرر كشاعر بعد أن فقد مذهب الذري كل قيمة عملية. يمكننا إذن طرح فرضية مفادها أن «التحول» لا يصيب النصوص كلها بدرجة واحدة، فمن جهة، هناك الكتابات التي ندرجها اليوم في الأدب (أو في عالم الفن) مع أنه كانت لأصحابها، جزيئاً على الأقل، غاية إعلامية، دينية، علمية، جدلية... إلخ، وكان تكبيرهم يتم من خلال مقولات لا تنتمي إلى الشأن الأدبي كما نفهمه اليوم. ومن جهة أخرى، هناك النصوص التي تملن منذ البداية صفتها «الأدبية» من خلال اعتماد شكل أدبي معترف به (مسرحية، قصيدة، قصة). والتي نحافظ نحن عليها بشرط مزدوج: أن تقدم معلومات عن الإنسان وأن تتميز بأسلوبها الفني. وهكذا فإن النص العلمي (أو على الأقل الحامل علناً للمعلومات والمعارف) قابل للتحويل إلى أدب. والنص ذا المنحى الأدبي قادر تماماً على حمل المعرفة. وإذا بقي هذا النص قادراً على تحريك مشاعرنا وعلى تعريفنا بالعالم فلأنه يضع هذه المعرفة ضمن شكل خاص به. وهذا ما يبار بورديو بشأن كتاب «التربية العاطفية»:

«لا شيء يبين الفرق بين الكتابة الأدبية والكتابة العلمية أفضل من قدرة الكتابة الأدبية على تركيز وتكثيف - داخل الفردية المحسوسة التي تمثلها الصورة الحسية والمغامرة الشخصية اللتان تعملان في آن واحد كاستعارة وكناية - كل تعقيد البنية والتاريخ الذي يحتاج التحليل العلمي إلى جهد لبسطه وبيانه»^(١٤).

في موازاة ذلك، حلل نورثروب فراي (١٩١٢-١٩٩١) ظاهرة التضمين في الأدب، فأشار إلى أن فقدان الكتاب لقيمته العلمية (وهو يعني كتاب مؤرخ العصور القديمة الكبير إدوارد جيبون ١٧٣٧-١٧٩٤) يمنح «الأسلوب» مكانة خاصة:

«إن التاريخ بمعنى الكلمة هو دائماً محل إعادة كتابة: مع مرور الوقت وازدياد معرفة المؤرخين تحول كتاب جيبون إلى مرجع، إلى وصف نهائي للمرحلة الأخيرة من الأمبراطورية الرومانية. هناك حدثان من شأنهما إعادتنا: الأول، أن كتاب جيبون استمر حياً بسبب أسلوبه، أي أنه انتقل شيئاً فشيئاً من التاريخ إلى الشعر، وصار من الآثار النموذجية في الأدب الإنكليزي، وبالتالي في التاريخ الإنكليزي. ويقدر ما كان هذا الانتقال يتحقق كانت مادة الكتاب تتعمم وتصبح تأملاً بليفاً وروحياً في انحطاط الإنسان وسقوطه، كما تبينه روما في ظل القياصرة. لقد تحول الانتباه من الخاص إلى العام، ومن مضمون ما قاله جيبون إلى طريقته في القول. إننا نقرأ لأسلوبه، وهذا يعني أن أهمية كتابته تأخذ في الميل تدريجاً إلى الأسلبة بدل التمثيل: مثلما يصبح رسم سيمابو، مع الوقت، أكثر أهمية كلوحة منه كتصوير لموت المسيح»^(١٥).

هناك توافق يكاد يكون عاماً اليوم على أن تلقي النص مرهون بانتظارات المتلقين وتوعياتهم وخصائصهم. وفي هذه الحالة، يصبح المطلوب بالتأكيد هو تقدير الوجه «الأدبي» أو «الشعري» في النص. وبكلام علماء الأسلوب: تقدير درجة أدبية النص، ولكن، هل الأدبية معطى دائم، أو معطى متغير عبر التاريخ، سواء ذاتية وتبخرت أو دخلت النصوص وعدلتها مع الزمن؟ هاتان النظرتان تتواجهان جذرياً. ففريق يعطي الأهمية لما هو تاريخي، اجتماعي، احتمالي، لسبي؛ وفريق آخر يرى أن الفن القوي ما زال حياً في الأمة. وهذا الجدل لا مخرج منه، بالتأكيد، وهو موضع تنديد واسع من علماء في الشعرية وفي الأسلوب من اتجاهات متناقضة كتناقض هنري ميشونيك وجورج مولينية^(١٦). حدد ميشونيك ما تختص به الكتابة «الشعرية» فأشار إلى

الآثار الأدبية وحدودها

«الايقاع»، أي «تنظيم المعنى داخل الخطاب» مما يقتضي «نظرية للمذات في اللغة»^(٤٧). والمقصود عنده هو الاعتراف بالبعد التاريخي والأنثروبولوجي للصنيع الشعري من دون إخضاعه لمبدأ الحتمية المحض. أما مولينية^(٤٨) فاعتبر أخيراً أن النصوص موسومة به «أنظمة» أدبية عالية نسبياً، في حين أن تأثير المثقفي بهذه الأدبية محدود. وربما يمكننا أن نخاطر بالقول، بعد نورثروب فراي، إن الاستعارة بمعناها الأوسع هي إحدى علامات الدخول إلى مثل هذا النظام. وقد حدد فراي - الذي أخذ عن فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) نظرية المراحل المتعاقبة في اللغة - الاستعارة بأنها المرحلة الأولى «هذا هو ذاك»، التي تسبق مرحلة الكناية «هذا لذاك» ومرحلة الوصف (الكلمات الصحيحة تعين الأشياء)، وهو يعتبر مرحلة الاستعارة تابعة للشأن الأدبي: «إن أولى وظائف الأدب، وتحديد الشعر، هي أن يواصل إنتاج المرحلة اللغوية الأولى الاستعارية حين تسود المراحل اللاحقة، وأن يواصل تقديمها كصيغة لغوية لا يجوز لنا أن نقلل من أهميتها أو أن نتركها تغيب عن نظرنا»^(٤٩).

وبكلام أبسط، قد يجدر التذكير بأن من ميزات الصنيع الأدبي، أو الكتابة الأدبية، أنه لا يحمل معنى واحداً؛ وهذا لا يناقض ملاحظات نورثروب فراي. فإذا كان النص الأدبي قادراً، ككل عمل فني، على الإفلات من التاريخ الذي سمح بولادته وحددها، فذلك لأنه لا يكتفي بنقل نوع واحد من المعلومات، ولا يتحصر بوظيفة واحدة من وظائف اللغة وينظام واحد من أنظمة الخطاب. وهذا ما أشار إليه فرتان بلدنسبرغر قبل نحو مائة عام:

«هذا الفعل الغامض الذي يخفي بعض أجزاء الصنيع لتظهر فيما بعد إلى النور. يسرع الفاعل ذا المعنى الواحد، إذا صح القول، فالكتاب لا يكون نفسه في كل وقت؛ وأقل منه الفاعل الجامع؛ ومثله اسم الكاتب الذي يعين الفاعل والذي غالباً ما تساعد شخصيته الإنسانية على بقاء الفاعل حيّاً لدى الأجيال التالية»^(٥٠).

«الآثار الكاملة»: الآثار وحدودها

اختص مفهوم الأثر بالكتاب الأقدمين الكبار، ثم بالكتاب الكلاسيكيين من عصر لويس الرابع عشر، إلى أن فرض نفسه في القرن الثامن عشر^(٥١)، أولاً بصيغة الأثر (مثلاً: مسرح كورني)، ثم بصيغة الآثار الكاملة. يمكننا أن نرى في ذلك مجرد ترتيب متعلق بالنشر، ولكنه في الحقيقة علامة على تحول

مهم في مفهوم الأدب ونشره. وينبغي أن نحلله بالدرجة الأولى كتعبير عن إرادة، أو حلم في التناهي موصول بروح عصر الأنوار، عصر التأليف الكبير، والمعاجم ودوائر المعارف، والمجموعات والسلاسل^(٥٢). وبكلام قاطع، إن من أسس هذا الترتيب أن يوحد، تحت اسم المؤلف، بين أشياء قد لا تكون متجانسة من ناحية زمن إنتاجها ونشرها وظروفهما، وغاياتها، وأنواعها، وما إذا كانت منشورة أو غير منشورة، منجزة أو توقف العمل بها، معدة للنشر أو محفوظة قصدا أو مصادفة. مع مفهوم الآثار الكاملة - الذي تشكل آثار فولتير (التي أنهك نشرها بومارشيه)^(٥٣) أحد أشهر أمثلتها في الربع الأخير من القرن الثامن عشر - تدخل بطريقة ما في الحداثة الأدبية. ولكننا نصطدم عند دخولنا بسلسلة من المسائل العملية والنظرية التي يضاعف من تعقيدها أنها تبدو مفروغا منها.

لا شك في أن الظروف المادية لنشر الأثر توفر عناصر جواب عن السؤال المتعلق بحدود الآثار «الكاملة». فلو توقفتنا عند مستوى الكتابة لسهل بالتأكيد - في المرحلة الأولى على الأقل - مقابلة المؤلفات المنشورة أو المبروزة لتداول وفق رغبة الكاتب والتي نالت الإذن منه بالكتابات التي تركها الكاتب، لأسباب متعددة، بحالة المخطوط الخاص. ولكننا كنا تبينا سريعا أن هذا التمييز أقل إقناعا مما يبدو للوهلة الأولى، إذ يحتمل أن يكون المخطوط لم ينل موافقة الناشر، أو أن يكون العمل توقف بسبب وفاة المؤلف أو لأي علة أخرى. فقد بقيت رواية «حياة ماريان» (١٧٣١-١٧٤١)، كالكثير من روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر، معلقة^(٥٤) بعدما نشر ماريفو آخر جزء من أجزاءها الأحد عشر الأساسية، وحتى بعدما نشرت مدام ريكوبوتي عام ١٧٥١^(٥٥) - في حياة ماريفو - جزءا إضافيا لها هو الثاني عشر. كذلك لم يتجز استدال رواية «لوسيان لومن» مع أن المخطوط ثبت أنها منتهية نوعا ما^(٥٦)، فضلا عن ذلك، يمكن للكاتب أن يضع نصه قيد تداول محصور في دائرة الأصدقاء المقربين من دون أن يرى نشره بين الناس ضروريا أو مناسبا. وهذه هي غالبا حال الرسائل. فحين يتبش الباحثون أو الناشرون مثل هذه الأوراق يواجهون - حكما - صعوبة قصوى في تحديد المعايير الدقيقة للكتاب.

ومن هذه الوجهة تستحق الآثار الكاملة لأرتور رامبو (١٨٥٤-١٨٩١) انتباهها خاصا. فقد حظي إصدارها باهتمام كبير، من الشعراء والنقاد على

السواء، بعدما نالت اعترافاً سريعاً بتأثيرها الأدبي وجاذبيتها للقراء. كما أن حجمها محدود مع أنها أعدت ونشرت في سياق مناسب لحفظ المستندات (وهذه الحال لم تكن بالطبع قائمة قبل قرنين. وقد يصعب وجودها في المستقبل بعد توسع استخدام الهاتف والوسائل المعلوماتية).

وكون آثار رامبو الكاملة (التي تضم أيضاً مؤلفات غير مكتملة) حصيلة تاريخ من النشر والنقد يتجاوز القرن^(٤٧)، وكونها تضم كتابات من عهد الصبا، ونسخاً أو أعمالاً مدرسية، ومجموعة منشورة، ومجموعات غير منشورة (بينها ما هو مطبوع في حياة المؤلف من دون إشرافه بالضرورة، ويتسابق المؤلف حيناً وتتسابق سواه حيناً آخر)، ونصوصاً مطبوعة بعد وفاة المؤلف، ونصوصاً جماعية وأخرى منحولة وشذرات ورسائل ومستندات، فإنها تضع ناشرها في مواجهة مجمل مسائل النشر تقريبا، وبالتالي مجمل المسائل النظرية التي يطرحها مفهوم الآثار الكاملة.

ومن دون الدخول في تفاصيل مادة شديدة التعقيد كهذه، فإن الأسئلة الأولى التي تقررّض نفسها تتمحور حول تحديد العناصر التي جرى اختيارها وتسقيفها. فقد جمع ناشر آثار فرلين الكاملة^(٥٨)، مستنديّن إلى عمل تصنيفي غير مألوف لكتابات المؤلف سبق لنا ذكره، «كل» ما كشفه ماثور الناقد الأدبي العلمي وشبه النضالي أحيانا، ففي الطبقات «الجامعية» الحديثة المتوافرة اليوم في المكتبات^(٥٩)، لا تختلف طبعة سلسلة «الكتاب المدرسي» عن طبعة سلسلة «مكتبة الجيب» إلا في بعض التفاصيل^(٦٠). فقد انصب جهد الناشرين على لفت القارئ إلى تسلسل زمني من شأنه أن يقدم اتجاهها ومفهومها للأدب. وهذا ما قادهما، خلافاً لطبعة الثريا La Pléiade، إلى عدم التفريق بين مدونات عهد الصبا والكتابات الأدبية «الحقيقية».

مع ذلك، هناك فوارق مهمة في تنسيق الطبعتين. فلويس فورستيه فصل بين الكتابات «الأدبية» (التي أضاف إليها في الختام شذرات وقطعا منحوّلة) والرسائل (التي غذاها «بملاحق» وثائقية وسيرية). أما ييار برونيل، فلم يفصل الرسائل عن النتاج الأدبي داخل الأقسام التي اعتمدها (والتي تحيل القارئ، بقدر واحد، إلى حياة الشاعر وإلى كتاباته). من جهة أخرى، إذا كان الترتيب الزمني للنصوص المخطوطة أو المنشورة من دون موافقة رامبو، متقاربا جدا في مجموعه. فإن النصوص نفسها تكشف عن

اختلافات داخلية بارزة. ويعود هذا الفارق الأخير إلى الشك الذي يغلف تواريخ العديد من النصوص. وبعيدا عن هذه الفوارق، يشترك التسسيقان في اعتمادهما غاية ودلالة تفسيرية: كيف يمكن تجسيد مسار رامبو اللافت بقصر مدته ويتحول حياة صاحبه وكتابه بسرعة إلى صورة ميثية ومزدوجة المعنى؟ إن الترتيب الزمني التقريبي للقصاص يطرح بذاته مسألة أساسية في تفسير وتكوين ميثة رامبو.

لم ينجز رامبو نهائيا سوى مجموعة واحدة من الشعر، هي «فصل في الجحيم»، وقد سعى بنفسه لنشرها وحقق مسعاه (على حسابه). ظهرت هذه المجموعة في خريف عام ١٨٧٢^(٦١) ولم توزع - أقل من دزينة من النسخ جرى تداولها في محيط الشاعر الحميم - إلى أن ظهرت بعد ثلاث عشرة سنة في مجلة الرواج La Vogue في خريف ١٨٨٦، ثم ضمن كتاب بعنوان «إشرافات» Illuminations صدر لدى فانيه عام ١٨٩٢، أي بعد سنة من وفاة المؤلف^(٦٢). وكانت أهم قصائد «إشرافات» قد ظهرت في مايو عام ١٨٨٦ في مجلة الرواج La Vogue أيضا. فضلا عن ذلك، خلط رامبو لبعض المنشورات، ومنها تلك التي يطلق عليها الناشرون عادة اسم «دفتر دوا»، والمقصود بذلك دفتران نسخهما رامبو وربتهما وأرخهما زمن إقامته في مدينة دوا خلال شهر سبتمبر عام ١٨٧٠. وقد تسلم بول دموني المخطوطة، وهو شاعر وصديق إيزامبار، أستاذ رامبو السابق في مدينة شارلوفيل؛ وكل شيء يشير إلى أن رامبو كان راغبا في نشرها^(٦٣).

وإذا كانت المقاربة المنطلقة من السيرة وفقه اللغة والنشر تسمح بوضع ترتيب شبه دقيق لمعظم مجموعات رامبو الشعرية، فإن هناك سؤالا أساسيا بقي معلقا لمدة طويلة: أي من المجموعتين، «إشرافات» أو «فصل في الجحيم»، سابقة للأخرى في الكتابة وفي التصميم؟ فعلى الجواب عن هذا السؤال يتوقف جزئيا تفسير مسار رامبو. فإذا كان «فصل في الجحيم» هو مجموعة رامبو الشعرية الأولى، فهيها وداع للأدب، وتخل عن الاستبصار، ووصية لقول كل شيء. وإذا كان الأمر على العكس، فينبغي أن نوافق، كمعظم النقاد اللاحقين لبويان دو لاكوست^(٦٤)، على أن المشروعين، رغم ما يفرق بينهما، تماشيا لمدة محدودة، وعكسا مظهرين مختلفين لتجربة واحدة لسؤال واحد. يقول لويس فورستيه:

«فصل في الجحيم» كتاب استجمع من شتيت الزمن، وقد سبقه وحاذاه ولحقه مشروع آخر أوسع منه وأكثر تطوراً ولكنه غير مكتمل. الأول تكون في العجلة، والآخر في التأني. والدليل هو التفاوت في النغم، والتباين في الصيغة، والاختلاف في كثافة المعنى بين «الإشراقات» المختلفة^(٦٥).

تطرح «الإشراقات» إذن، بوصفها «مشروعاً غير مكتمل»، مسألة الآثار غير المنجزة. وهي تطرح الأمر بكلام صريح لأن عدم الإنجاز لم يكن بسبب الموت، كما هي الحال غالباً، بل بسبب التوقف والسفر الذي افتتح خمس عشرة سنة من الصمت. فضلاً عن أن هذا الأثر غير المكتمل الذي توقف العمل فيه، والذي يحمل عنواناً لا ندري إن كان من اختيار المؤلف^(٦٦)، والذي تعرضت تنسيقه عبر الطباعات المختلفة إلى تعديلات كبيرة جداً لشدة تعقيد ظروف انتقاله^(٦٧)، مصمم - كما يظهر - وفق جمالية القطعة التي تجعل قراءته ممتعة وتفسيره شاقاً، خصوصاً بعدما تم أخيراً اكتشاف قطع جديدة^(٦٨).

ويثير مفهوم الآثار الكاملة منظومة أخرى من المسائل تتعلق بفائدة هذه العملية نفسها وشرعيتها. ما هو، مثلاً، مسوغ نشر نصوص ناقصة ومفككة متبقية من دفتر مدرسي، بما فيها من أخطاء إملائية ويقع حبر^(٦٩) ما مسوغ نشر قصيدة «Ver erat» التي نظمها رامبو باللاتينية خلال مسابقة محدودة الوقت جرت في نوفمبر ١٨٦٨، حين كان في الرابعة عشرة من عمره وتلميذاً خارجياً حراً في الصف الثاني من المرحلة الثانوية في مدرسة شارل فيل، التي أرسلها مدير الثانوية إلى رئيس أكاديمية دوا لنشرها^(٧٠)؟ الأنهم أرادوا نشر «كل» ما كتبه رامبو؟ ذلك أمر محتمل! فنتاجه المحدود، كما ذكرنا، يجعل مسألة الاختيار غير مطروحة بالنسبة إليه، كما هي مطروحة بالنسبة إلى مؤلفين غزيري الإنتاج كشاتوبريان أو بلزاك أو زولا، على سبيل المثال. أما الأمر الأكثر احتمالاً فهو أن هذه النصوص، بعيداً عن وجهها الحداثي والوثائقي الذي لا يستهان به (كان رامبو حينذاك تلميذاً ممتازاً، وهذه هي الكفاءة التي ننتظرها من تلميذ على هذا المستوى، وهذه هي أيضاً الركيزة الثقافية في ذلك الزمن^(٧١))، ترشدنا إلى رهانات شعره فيما بعد. ولا يعني هذا بالضرورة أن نعتقد بأن نصوص عهد الصبا تنبأ «ستصير شاعراً»، هذا ما استخلصه رامبو منتحلاً فرجيل، ولا أن نبين، بشيء من الغائية، أن المهارة في شعر الصبا «تعلن» الشعر المبشري اللاحق^(٧٢)، بل يعني

أن نلقت إلى حالة من السبق، من البراعة، من تمثّل سنن الكتابة السوية عند من يساهم كثيرا في قلب هذه السنن بعد سنوات معدودة، وسواء أكانت هذه المحاولات نصوصا طموحة أم موهبة أدبية، ولو كتبت في ظل قيود مؤسسة مدرسية، وسواء أكانت تجذبا بطرافتها أم بفنها، فإن قيمتها تكمن خصوصا في أنها تسبق وتوضح نتاجا عبقريا لاحقا تفرض التقاليد اعتباره بمنزلة نظام. فضلا عن ذلك، تدخل هذه المحاولات، في نظرتنا، ضمن مفهوم تسلسلي للنتاج الفني. فقد أصبح المخطط والمحاولة والتعديل في الأدب، كما هي الحال في الرسم أو الموسيقى، عناصر مكونة للنتاج لا مسودات يجدر نسيانها. فالمسألة، بالنسبة إلى تقاليد النقد التي يستند إليها الناشرون والقراء على السواء، هي علاقة الجزء بالكل، بعيدا عن تفاوت العناصر في الضعف أو اختلافها الظاهر في النوعية أو الاكتمال.

تبدو مسألة مراسلات رامبو أكثر تعقيدا، فإذا كان جزء من هذه المراسلات مزامنا لإنتاج المؤلف الأدبي، ويساهم بالتالي في تفسيره، فإن الجزء الأساسي مرتبط بالفترة التي توقف فيها رامبو عن الكتابة، ليس بوسع أحد أن ينكر أن هذه الرسائل تشكل إسهاما سيريا أساسيا بل استثنائيا، وأن المراسلات «اللاحقة» تستحق النظر إليها أيضا من خلال البعد الإعلامي التاريخي (المتعلق خصوصا بالقرن الأفريقي في ثمانينيات القرن التاسع عشر). ولكن المسألة - البسيطة إذا صح القول - هي هل هذه الرسائل، المنسوجة من التفاهات المكررة، القائمة غالبا على عرض الأحداث، الحادة أحيانا، هي «من رامبو» أو «عن رامبو». من جهة أولى تشود هذه المسألة البديهية إلى توسيع مفهوم الشمولية والنظام للذين تحدثنا عنهما سابقا ليشمل كل ما كتبه رامبو وما وصلنا منه^(١٧)، ومن جهة أخرى، تعيدنا إلى السؤال غير المجدي والمكرر عن الحدود الفاصلة بين «الأدب» و«غير الأدب»، وتؤدي خصوصا، وبصورة عملية، إلى السؤال عن حدود الأثر الأدبي.

إن معاناة الخيارات التي لجأ إليها ناشرو الآثار الكاملة على اختلافهم تكشف لنا غياب التماسك في الحلول المعتمدة، فعندما نشر هنري مونودور وج. جان أوبري «آثار مالارميه الكاملة» (من دون الرسائل التي نشرت في طبعات مستقلة لاحقة) في مكتبة الثريا، أحسا، كالكثيرين، بأن مهمتهما ضرورية ومستحيلة معا:

«لقد نكوت، من هذه المصادفات إني نبش النصوص التي نشرها مالارميه في المجلات التي لا تزال مجهولة، مجموعة جديدة من الكتابات انثرية التي قد يجهل الكثير من قراء مالارميه حجمها. وقد يعتبر هؤلاء أنها مفرطة الحجم، ويأسفون لإفساحنا في المجال هنا لكتابات نشرها الشاعر بنفسه. لكنه كان يعتبرها كتابات «مدرسية» أو كتابات «مناسبات»، ويقولون إن الآثار الكاملة ينبغي أن تكون كاملة. ربما ينبغي درس هذه القضية»^(٧١).

وفي غياب الدراسة المطلوبة لهذه القضية، وبعيدا عن النقص الذي لا مهرب منه في هذه العملية، يمكننا الملاحظة أن نشر الآثار الكاملة يرتبط، حكما، بشكل من أشكال عدم الأمانة. فعملية النشر تجري غالبا بد موت المؤلف. وفي هذه الحال يكون الورثة وأصحاب الحقوق متورطين فيها لغايات مادية ومالية أو لدوافع أخلاقية أو لسبب متعلق بصورتهم الاجتماعية. وبصرف النظر عن الحالات الحديثة، كعائلة ميشال فوكو أو مرغريت دورا أو لويس ألتوسير أو جاك لاكان، يكفي أن نتذكر المسائل التي واجهتها كارولين دو كومنفيل (وزوجها) عند وفاة عمها فلوبيير (٨ مايو ١٨٨٠). فمذ ذاك ما عاد أصدقاء فلوبيير - وفي طليعتهم الأخوان غونكور - يختارون أنفاظهم عند تعبيرهم عن ردات فعلهم: هذا الثنائي غير المثقف، العقوق. الجشع، الخبيث، يجسد فعليا كل ما ينبغي على الفنانين الحقيقيين وأصدقاء فلوبيير الحقيقيين أن يكرهوه^(٧٢). والمؤكد أن كومنفيل وزوجها حاولا أن يرفعا بسرعة قيمة الوثائق التي ورثاها للتو. وأولى المحاولات أنهما نشرتا رواية «بوفار وبنوشيه» مسلسلة ثم بشكل كتاب. وهذه الرواية غير مكتملة انظر فصل «الأدب والمعرفة» ولكنها قابلة للنشر، على الأقل المجلد الأول منها^(٧٣). ثم كان دور رسائل فلوبيير إلى جورج صائد (١٨٨٤)، ويوميات الرحلة إلى بريتاني عام ١٨٤٦^(٧٤) (١٨٨٦). وأخذ كثيرا على السيدة كومنفيل إمعانها في حجب رسائل^(٧٥) فلوبيير التي تصدم، بتحرر لهجتها واستحضار الجنس فيها، خصوصا أبناء محيطه وبورجوازية الريف الحريصين جميعا على الكتمان. فما كان يخيف المترسلين في القرن التاسع عشر كثيرا (وهذا خوف مشروع) هو ألا يتمكنوا من استعادة رسائلهم أو أن يتعرضوا للابتزاز. بعد انقطاع العلاقة بالمرسل إليه أو بعد موته. هذا صحيح. ولكنه لا ينبغي أن السيدة كومنفيل استردت الرسائل الموجهة إلى لويز كوليه (بعدما حصلت ابنة هذه

الأخيرة على حق الحجر على الرسائل)، وأنها عهدت بها بعد تخفيف حديثها إلى شركة أهل القلم التي نشرت منها أربعة مجلدات منذ عام ١٨٨٧. أما الطبعة «الكاملة» من الرسائل البالغة ثلاثة عشر مجلدا والتي نشرها لويس كوناو عام ١٩٢٦ فهي تعتمد على المصادر نفسها وتستوحي مبادئ اللياقة عينها. يبقى أن المسألة المطروحة هي الآتية: هل ينبغي على المبدع المعترف به (وعلى أبنائه من خلاله) أن يتخلى عن كل كتابة حميمة لأنه اقترب من الخلود؟ هذا السؤال هو باسم العلم، باسم الحق في المعرفة، إذا جاز القول. إن التخلي يعني الإيجاء بأن الكاتب في الغرب الحديث شخصية خارج المعايير. مقدسة تقريبا، كالنجوم والملوك لا معنى لمفهوم الحميمة عندها. في المقابل، هل ينبغي كتم المعلومة بحجة حماية الحياة الخاصة للميت الذي دخل، من خلال النشر، حياة القراء الحميمة؟

هناك شكل آخر من عدم الأمانة في نشر الآثار الكاملة، أقل مدعاة للأسف من الرقابة التي مارسها كارولين دو كومنفل؛ إنه نشر نصوص سبق للمؤلف نشرها ولكنها لم تعد تعبر عنه. وهذه هي غالبا حال كتابات الصبا أو المؤلفات «الغذائية». فقد نشر بلزاك روايات من هذا النوع مستخدما اسما مستعاراً هو أوراس دو سين أوبين أو مصحفاً اسمه إلى لورد أورون، وها هو يغتم مقدمة «الكوميديا البشرية» الصادرة عام ١٨٤٢ بالقول:

يجدر بي التنبيه إلى أنني لا أعترف إلا بالمؤلفات التي تحمل اسمي. فليس لي إلى جانب «الكوميديا البشرية» سوى «مائة قصة طريفة» ومسرحيتين ومقالات متفرقة موقعة مني. وإذا أصروا على نسبة كتب إلي لا اعترف بها أدبيا ولكني أوكلت بها، فسأتركهم يتكلمون مثلما أترك المجال حراً للوشايات^(١٧٦).

وحدد مالارمي مشروع الأدبي ومراحل سيرته في رسالة إلى فرلين عام ١٨٨٥. فانتقد بشدة كتابيه «الكلمات الإنكليزية» (١٨٧٧)^(١٧٧) و «الآلهة القديمة» (١٨٨٠)^(١٧٨):

«لقد كتبت، في أوقات الضيق أو لشراء زوارق غالية الثمن، أعمالا مستكرة (الآلهة القديمة: الكلمات الإنكليزية)، ومن الأفضل ألا نتحدث عنها. ولكن، في ما عدا ذلك، لم تتكرر تنازلاتي أمام الضرورات والملذات»^(١٧٩).

الآلهة القديمة: الكلمات الإنكليزية؛ لا حاجة إلى تبريرات طويلة لنلحق

الأثر الأدبي وحدوده

هذين الكتابين بمؤلفات مالارميه، فهما مثل ترجماته، يشهدان على ميزة دائمة ومتطالية هي العلاقة باللغات والكتابة. وينطبق الأمر نفسه على روايات بلزاك الأولى، فلو نظرنا في المبادئ المختلفة التي اعتمدها ناشرو «الآثار الكاملة» لوقفنا في بعض الشك الذي ردد ميشال فوكو صداه، بمعنى ما، غداة ربيع ١٩٦٧:

«إذا شرعنا في نشر مؤلفات نيتشه الكاملة، مثلا، أين ينبغي أن نتوقف؟ علينا أن ننشر كل شيء، بالتأكيد، ولكن ما معنى كلمة «كل»؟ كل ما نشره نيتشه بنفسه؟ هذا مفهوم، مسودات كتبه؟ طبعاً. مشاريع الأقوال المأثورة؟ نعم. الجمل المشطوبة والملاحظات المدونة في حواشي الدفاتر؟ نعم. ولكن إن وجدنا في أحد الدفاتر المليء بالأقوال المأثورة إشارة تتعلق بموعد أو عنوان، أو إيصال من مصيغة: فهل هذا جزء من التأليف أم لا؟ وثم لا؟ وهكذا بلا نهاية. [...] لا وجود لنظرية الأثر، ومن يحاول بسداجة نشر كتاب ستقصه النظرية وسينتهي عمله التجريبي إلى الشلل»^(٨٢).

صحيح أن «نظرية الأثر» غير موجودة، ولكن مفهوم الآثار الكاملة تحديداً، رغم ما فيه من غموض وتقص، من شأنه التخفيف من تأثير غياب النظرية العامة. ف وراء المبادئ المتعارف عليها حول توثيق النصوص ودور النقد وضرورة التنظيم، هناك طبيعة الأثر وصاحبه، وهما اللذان ينبغي أن يقودا الناشر في اختياراته. فعندما كتب هيجو وصيته الأدبية أوكل إلى بول موريس وأوغست فاكري وإرنست لوفيفر مهمة نشر مخطوطاته وفق ترتيبات تتحدد تبعاً لكون الأثر «منجزاً»، أو «مبدؤاً به»، أو «منتهياً جزئياً ولكن غير منجز»، أو «تخطيطات» أوصى الكاتب بجمعها تحت عنوان «محيط». فلما نشر فاكري وموريس عامي ١٨٨٨ و ١٨٩٣ سلسلتي «كل الإلهام». قبل أن وحدهما عام ١٩٣٥ في طبعة المطبعة الوطنية، واجها معضلة: هل ينبغي عليهما نشر كل التخطيطات التي في حوزتهما أم الاكتفاء بجزء منها؟ - وهذه مسألة شائكة لأن آثار هيجو غير المنشورة في حياته تعادل ثلث نتاجه الشعري مجتمعا - وما الترتيب الواجب اعتماده في تصنيف النصوص المقرر نشرها؟ وقد اختار الرجلان اعتماد النشر الجزئي، واستندا إلى عنوان من عناوين هيجو ليرتبا النصوص ضمن أقسام واسعة، على طريقة المعلم، وتجاوزا تواريخ الكتابة، فقسما النصوص المعتمدة حسب أوتار القيثارة السبعة: الإنسانية، الطبيعة.

الفكر، الفن، الذات، الحب، التخيل الحر، لكن العجز عن احتواء كل النصوص التي تركها هيجو بلا تصنيف تحت عنوان «محيط»، يوحي بأن مسألة «الآثار الكاملة» هي مسألة عمل يستحيل إنجازها.

تثار المسألة نفسها بشأن الترجمات: هل ينبغي أن تنشر ما ترجمه المؤلف، من دون تردد، ونعتبره أثراً من آثاره أم علينا النظر في كل ترجمة على حدة؟ يبدو الحل الثاني أقرب إلى الطبيعة، وعليه ينبغي اعتبار «نجمة الجنيات» و«قصائد إدغار بو» جزءاً من آثار المارمييه. مثلما ينبغي اعتبار ترجمة حكايات بو من مكونات آثار بودوير. فلماذا إذن نتجنب في معظم الطباعات الحديثة اعتبار ترجمة الجزء الأول من كنان فوست جزءاً من آثار ترفال؟ وماذا نفعل بالكتابات التي خطها المؤلف خلال ممارسته لحياته المهنية والاجتماعية؟ هل ينبغي أن تضم الآثار الكاملة لثاقويريان أو كلوديل (أو سان جون برس أو جيروود أو مارلو، وحتى ديغول وكل الموظفين ورجال السياسة الكتاب) مجموع نتائجهم وتقاريرهم الإدارية؟ في غياب النظرية العامة والمستعدة علينا أن نأخذ بالفكرة القائلة إنه تظراً إلى سهولة الوصول إلى المستندات، فإن طبيعة كل أثر تفرض خيارات خاصة في النشر، مبنية على تقاليد يمكن اعتمادها أو تصحيحها، بحسب كل حالة. وما دام التناهي وهما فإن علينا التسليم بأن المعلومة الأوسع هي التي تقوم على الاختيار وعلى القبول بحدود الأثر وتصوره. وهذا ما دعا إليه لوسيان غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) أثناء حديثه عام ١٩٥٧ عن القراءة المعقدة لكتاب باسكال «الأفكار» الذي ذكرنا ميشال لوغورين بأنه أوراق ميت لا كتاب منشور بعد وفاة المؤلف^(١١).

«أولا كيف نحدد هذا الأثر؟ أهو كل ما دونه المؤلف، بما في ذلك الرسائل والمسودات الأقل شأنًا والكتابات التي نشرت بعد وفاته؟ أهو فقط ما نشره وما أعده للنشر؟ [١٠٠] إن صعوبة الاختيار تكمن في أنه ليس لما يكتبه الكاتب قيمة واحدة في فهم عمله [١٠٠] إنما أمام أحد مظاهر الصعوبة التي تحيط بكل عمل علمي؛ التمييز بين الجوهرى والعرضي [١٠٠].»

هناك صعوبة أخرى أقل شأنًا من الأولى وهي أن دلالة النص ليست مؤكدة وواحدة، من الوهلة الأولى.

هناك كلمات وجمال وأجزاء متشابهة في الظاهر بل متطابقة تصبح لها دلالات مختلفة إذا وضعت ضمن مجموعات مختلفة. وكان باسكال يعلم ذلك

أكثر من سواء: «إذا اختلف ترتيب الكلمات اختلف معناها، وإذا اختلف ترتيب المعاني اختلف تأثيرها»^(٨٩).

المؤلف وتصنيف النصوص

يقودنا التساؤل عن المفهوم الحديث والغربي للأثر الكاملة، بعد التساؤل عن مفهوم الأدب، دائما إلى مفهوم المؤلف (انظر فصل «الانصال الأدبي») الذي يشكل أساسا له من نواح عديدة. و سواء قصدنا المؤلف أو الأدب فإن القصد يتجه، بمقدار واحد، إلى صنف عام صالح لكل زمان ومكان وإلى نتاج تاريخي وجغرافي محدد.

ليس هوميروس مؤلفا بالمعنى الحديث للكلمة، لأن ما تسبته انتقائيد إلى هذا الاسم الخرافي عبارة عن ملاحم وأجزاء ملحمية غير متجانسة نشأت على أرض اليونان في أماكن وأزمنة مختلفة^(٩٠). ومن هو مؤلف التوراة^(٩١)، هذه المجموعة المتكونة من ترسبات ألف سنة والتي لم يتوقف التفسير ثم فقه اللغة عن بيان طابعها المركب الذي صدم كثيرا ذوق فولتير المحافظ^(٩٢) وما يصدق على الملحمة، ونشأة الكون، والنص الديني اليوناني القديم أو اليهودي، يصدق على الآثار المشابهة في العصور والحضارات الأخرى: المهابهاراتا والرامايانا الهنديتين، وملحمة جلجاميش الأشورية، وحلقات ألف ليلة وليلة، والمخزون التمثيلي لدى أهل الفن في أفريقيا، وأناشيد البطولة التي تغنى بها مسيحيو القرون الوسطى. والحكايات، والأمثال، والموشحات والأغاني في العالم كله. ففي هذه الحالات كلها يصعب إيجاد المؤلف، وفي هذه الحالات كلها يتولى المؤرعون (الذين يشاركون بصفات مختلفة في جمع وتطويع المخزون) الدور المتواضع ولكن الأساسي المتمثل بالتفسير والنقل، سواء كان النص خطيا أو شفويا، فالنشيدون لأشعار الملاحم في بلاد اليونان، والمنغنون بمآثر الأبطال عند السلتيين، والموسيقيون والشعراء الجوالون في جنوب فرنسا في القرون الوسطى، والمثقفون قديما في الصين، والمعلمون في الهند، وأهل الفن الأفارقة، يشتركون جميعا في وصف أنفسهم بالوسطاء، وإذا صدف أن أبدعوا فإن إبداعهم يتم ضمن تقاليد لا قيمة فيها للتجديد ولا للأصالة الشخصية. يمكننا إذن أن نقول إن المؤلف ليس سابقا لوجود الأدب، وأن نقول، في الوقت نفسه، إنه لا يوجد مجتمع بشري من دون أدب و«هيئة تأليف»^(٩٣).

المؤلف كلمة ملتبسة الاصل، حسب قول فورتشير، وهي لا تنفصل عن تاريخ مفهوم الأدب، وعن التردد الذي أشرنا إليه بين «المعارف» والكتابات ذات الطابع أو الغاية الجمالية. وقد أشار بروتشير إلى أن بالإمكان رد كلمة auteur (مؤلف) إلى اللاتينية augere التي تعني زاد، أو auctor التي تعني الخالق والمبدع. فسلطان الكلمة - إذا صح القول - مزدوج: فمن جهة، هناك الانتماء إلى تقاليد تكرر الرجوع إلى الكتابات الماضية للبرهان والحجة (وهذا هو المعنى التقليدي لكلمة auctoritas في مجال المعرفة)، ومن جهة ثانية، هناك البعد الإبداعي بحصر المعنى. ويبين تدرج المفهوم الحديث لكلمة مؤلف، بدءاً من القرن السابع عشر خصوصاً^(٩٠)، وجود وضعين أساسيين يوزان تكوين الأدب كمجال وكهئة تأليف مستقلة: طريقة النشر والمكانة الاجتماعية. ففي نظر بروتشير (وريشيليه قبله بعشر سنوات^(٩١))، يشكل حجم النشر المطبوع أمراً أساسياً، وهو يسمح بمقارنة المؤلف (الذي ينشر بواسطة الطباعة) بالكاتب (الذي يكتبه «التصنيف»):

تطلق تسمية مؤلف، في العرف الأدبي، على كل من أخرج كتاباً إلى النور، ولكنها لا تطلق اليوم إلا على من نشر كتاباً. [...] هذا الرجل جعل من نفسه مؤلفاً، فقد نشر كتابه. [...] أما الكاتب فهو من وضع كتاب، مؤلفات^(٩٢).

الوضع الثاني يتعلق بمكانة المؤلف الاجتماعية التي تميل إلى الاستقلال، خصوصاً بعد المكانة الحرة التي حققها المؤلف (نظرياً أحياناً ولكن عملياً أحياناً أخرى) في مجتمع النقابات والطبقات المنغلقة الذي ساد النظام القديم. وقد حذر المتخصصون في التاريخ الثقافي - خصوصاً روجيه شارتييه وكريستيان جوهو^(٩٣) - من التبسيط الشديد في مقارنة ما سماه ميشال فوكو «المؤلف كوظيفة»، وكشفاً، خلافاً لبعض المراجع، وبعيدا عن التحليل الفارق في الأيديولوجيا والآلي أحياناً، عن أن تداول الكتب حتى بعد انتشار الطباعة لم يقتصر حكماً على الكتاب المطبوع. وبيننا أيضاً أن الاستقلال الاجتماعي للمؤلف، الذي ازداد منذ القرن السابع عشر^(٩٤)، قد يكون سابقاً للاعتراف «الرسمالي» بحقوقه.

يبقى أنه من النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين شهد الغرب انتصار المؤلف «وتكريس الكاتب» بحسب عبارة بول بنيشو^(٩٥)، وهذا الانتصار اقتصادي حيناً ورمزي غالباً، كما ذكرنا كارليل (١٧٩٥-١٨٨١) وهو يعلق على فيخت^(٩٦) خلال محاضرة له عام ١٨٤٠:

«يشكل الأدباء إكليروسا دائما يعلم الناس من جيل إلى جيل أن الله دائم الوجود في حياتهم وأن كل ظاهر، مهما كان الشكل الذي نراه عليه في الكون، ما هو سوى تجسيد «الفكرة الإلهية للكون»، أو لما «يكمن في قاعدة هذا الظاهر». كل أديب يطموي دائما على عنصر مقدس، سواء عرفنا ذلك أو لم نعرف: فهو نور العالم، كاهن العالم، وهو، كعمود مقدس من نار، يقود العالم أثناء رحلته المظلمة عبر صحراء الزمن»^(٩٧).

فالمؤلف من حيث تحديده إذن - «كاهن ونبي وملك»، وفق ما استعاره كارليل من التوراة - لا يخضع للمصير الذي يخضع له الناس. فبإمكانه أن يتجسد كخصم لنابليون مع شاتوبريان، وأن يكون نبيا مع هيجو. وأن يناهض الدولة في الأحوال الشخصية مع بلزاك، وأن يتمسك طويلا مع فلوبير، وأن يكون ملعونا أو رائيا مع فيرلين ورامبو، وأن يجاهر بـ «الرفضية المطلقة»^(٩٨) مع السرياليين. ونميل الأيديولوجيا والعادات، في فرنسا خصوصا، إلى تحويل «الأديب الكبير» إلى مرجع. وفي الغالب إلى شاهد ملتزم، مثل مورييس باريس أو أندريه جيد أو أندريه مالرو أو جان بول سارتر.

انخذت المقاربة السيرية في المجتمع المدرسي والجامعي بعدا أساسيا: صار النقد يقرأ الكتاب في ضوء حياة المؤلف، ويسرف في الاستخدام السطحي لعلم النفس ليحجب الكتابة ووظائفها ودلالاتها لصالح النظام الأيديولوجي السائد^(٩٩) وهذا هو المأخذ الأساسي والمبرر غالبا الذي وجهه البنيويون إلى النقد التقليدي. لهذا وجد بارت نفسه مدفوعا إلى إعلان «موت المؤلف» خلال التنديد بالفكر الوضعي الذي أنتج «الشخصية الحديثة»، «ملخص الرأسمالية ومنتهاتها»^(١٠٠). ولكن تسعينات القرن العشرين شهدت إعادة اعتبار متوازنة لفهمي المؤلف والذات. يقول ميشال كوتتا في بداية تلك الفترة:

«لقد حاولنا عبثا أن نطلق تسمية «هيئة كاتبة» على المركب الشديد التعقيد الذي يستخدمه الكاتب والذي يضم المؤثرات والمقاصد، الواعية وغير الواعية، والانحراف عن النظام والمحددات النفسية الاجتماعية وخطوط الإغواء والعلاقات بالنظام الأدبي، لأن كل من خط على الورق نسقا من الكلمات ثم عدله هو شخص قادر على اتخاذ القرار، وفعله ينتمي إلى زمن محدد من حياته. عندئذ حاولنا عبثا أن نميز بين الحياة الكتابية والحياة الاجتماعية (الأنا الكاتبة والأنا الاجتماعية عند بروس^(١٠١)، هاتان الحياتان،

هاتان الأنوان (أو هذه الأنوات) تتصلان فيما بينهما: ودور عالم الوراثة هو أن يكتشف كيف تتصلان ومن أين تتصلان داخل دينامية الكتابة نفسها^(١٢٦).

مع ذلك تبقى للمؤلف، حتى عند الذين ينددون بالأيدولوجيا المرتبطة به، «وظيفة تصنيفية» واضحة وضرورية، كما يقول ميشال فوكو، عرفت السينما مثيلاً لها تماماً في القرن العشرين، فهناك صورة واحدة للمؤلف (وسينما المؤلف) تأخذ بالتطور تدريجياً. بحيث يصبح بالإمكان النظر إلى آثاره كسلسلة: هذا فيلم لجان رنوار، لجون فورد، لفريتز لانغ. وهذا التمثل للآثار كسلسلة موحدة من جانب المخرج يشكل قاعدة لنقد تصنيفي للنتاج السينمائي ويضمن الاعتراف به كفن مكتمل^(١٢٧). من هذه الوجهة يشكل عمل «دفاتر السينما» في أواخر الخمسينيات تثبيتاً شرعياً للنتاج السينمائي يستعير أساليب النقد الأدبي^(١٢٨).

وسواء أكان المؤلف منتجا لآثاره. مثل بلزاك (١٧٩٩-١٨٤٨)، أم وهما متفهماً عليه. مثل أبوقراط (٤٦٠-٣٧٧ قبل الميلاد) الذي نعرف أنه لم يكتب عشر ما هو منسوب إليه من نصوص، فإن له وظيفة نظرية ومادية وهي تعيين الأثر، وضمان حدوده، ومساءلته:

«يمكن لاسم ما أن يجمع عدداً من النصوص. ويرسم حدودها. ويستبعد غيرها، ويقابلها بسواها. [...] ليس اسم المؤلف قائماً في سجل الأحوال الشخصية للناس، ولا هو قائم في حكاية الأثر الذي ينتجه، إنه قائم في الفرق بين مجموع معين من الخطابات وكيفية وجود كل منها فرداً. [...] في حضارة كحضارتنا هناك خطابات منسوبة إلى «مؤلفها». وأخرى غير منسوبة...»^(١٢٩).

لهذا البعد العملي لوظيفة المؤلف تأثير مباشر في مفهوم النص. فهو يميل إلى جمع منتجات مبعثرة تنتمي إلى أنظمة مختلفة داخل بوتقة واحدة (الأثر)، ليصل إلى الإيحاء بوحدة الأنواع والمشاريع الموصوفة بالمتفرقة. وهذا ما لاحظته مارسيل بروست عند جيران دو نرفال وشارل بودليير اللذين جمعاً في نظرة واحدة الشعر والنثر:

- لا يوجد انقطاع بين جيران الشعراء ومؤلف «سبيلي». ويمكن القول أيضاً وهذا بالتأكيد أحد المآخذ عليه- إن أشعاره وقصصه (كـ «قصائد نثرية قصيرة» و«أزهار النثر» اللتين كتبهما بودليير) ليست كلها سوى محاولات مختلفة للتعبير عن شيء واحد. فالرؤية الداخلية لدى هؤلاء النوابغ تكون

ثابتة، قوية. ولكن لعل في الإرادة أو نقص في الغريزة، ولهيمنة الذكاء الذي يهتم بإرشادنا إلى السبل المختلفة أكثر مما يهتم باختيار واحد منها، يحاول الواحد منهم بالشعر، ثم - لكي لا تضيق الفكرة الأولى - يتابع تعبيره عنها بالثر... إلخ^(١٠٦).

نرى مارسيل بروست هنا شديد الإعجاب بنرفال وبودليير. متأثرا بميلهما إلى البحث، معترفا بوحدة المشروع الفني عند كل منهما، منتقدا في الوقت نفسه ترددهما وانتقائية طريقيهما والوسائل الأدبية التي اختاراهما. والحال أن هذا البعد الجزئي والتكراري والمتبدل معا هو الذي يسحر اليوم القارئ أو الناقد الشديد التأثر بمفهوم التبدل وتعدد السلاسل series وبقية المخططات ويتعدد المحاولات والوسائل اللازمة لإنتاج الأثر الفني. وفي نظرنا، إن وحدة نرفال أو بودليير قائمة في تبدل السلاسل التي يقدمانها. وإن تذوقنا لكتاب «البحث عن الزمن الضائع» كأثر ينتمي إلى الحداثة يعود بشكل ما إلى أننا ننظر إليه أيضا كمجموعة من التبدلات. أما قسوة بروست النسبية على نرفال فتعود إلى توق نرفال إلى الوحدة، إلى المشروع، إلى الكتابة، إلى تحقيق شيء يسبق تصوره للأثر. ونرفال، بهذا، شريك مالأرميه المتطلع إلى الكتاب الواحد، وإلى الأثر الكبير:

«كنت يوما أطلع وأسعى إلى شيء آخر. صابرا صبرا الخيميائي ومستعدا للتضحية بكل غرور وكل لذة - كما كانوا يضحون في الماضي بأثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل ذلك إضرام موقد الأثر الكبير. ماذا يصعب القول: كتاب، بكل بساطة، كثير الأجزاء، كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إحياءات المصادفة مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى أبعد من ذلك، سأقول: الكتاب؛ مقتنعا بأنه لا يوجد، في الحقيقة، سوى كتاب واحد يحاول تأليفه كل الكتاب، حتى النوابع، من دون أن يدروا^(١٠٧)».

وصف مالأرميه الكتاب في مقالة صدرت عام ١٨٩٥ بأنه «أداة روحية»^(١٠٨)، وكانت هذه مناسبة له ليظهر طبيعة الكتاب المزدوجة، المادية والفكرية، سواء على مستوى التأليف أو مستوى القراءة. إن للفكر، أو لنتاج الذهن، وجها ماديا. والحال أن ملاحظتنا للترجح بين مفاهيم «النص» والأثر والمصنف والكتاب والنتاج هي التي تكشف لنا مقدار التعقيد في نتائج هذه الطبيعة المزدوجة.

يقود مفهوم وحدة الأثر، السائد إلى اليوم في الغرب كما رأينا، إلى تعديل تصورنا لمفهوم «النص» الذي تمكن أخيرا من تجاوز مفهوم الكتابة والأدب. فإذا سلمنا بأن اسم «زولا» يمنح مؤلفاته وحدة لا جدل فيها، فهل نعتبر كل جزء من أجزاء «روجون مكار» Rougon-Macquart العشرين (المنشورة بين عامي ١٨٧٤ و ١٨٩٣) عنصرا مستقلا أم مكونا من مكونات عمل أوسع منه؟ وإذا ما وسعنا حدود السؤال يعق لنا أن نسأل عن كيفية الربط بين هذه السلسلة الروائية وسلسلة «المدن الثلاث» المثلثة الأجزاء (صدرت بين عامي ١٨٩٤ و ١٨٩٨) وسلسلة «الأنجيل الثلاثة» التي اكتملت منها ثلاث روايات (صدرت بين عامي ١٨٩٩-١٩٠٣). ثم عن كيفية ربط هذا كله بسائر روايات زولا وقصصه وأقاصيصه قبل أن ننظر في ربطها برسالاته «إني أنهم» (١٨٩٨). لا شك في أننا نميل إلى توسيع حقل آثار زولا ليشمل مقالاته ويوميياته، ويشجع النقد التكويني^(١٠٩) على أن يشمل الحقل أيضا مخطوطات زولا وملفاته ووثائقه ورسومه وملاحظاته المتفرقة، فإذا كان زولا المصور ما زال يثير اهتمامنا^(١١٠) فلأنه مؤلف «الخمار» ولأنه استقر عندنا أن من شأن هذه الروايات أن تكشف شخصيته وتوضح إبداعه الأدبي أيضا. تبقى مسألة وضع هذه الروايات، الشبيه بوضع رسوم هيجو: هل علينا تصنيفها «نصوصا» أم متممات للنصوص؟ وهذا السؤال غدا أشد إلحاحا بعد تطور تقنيات إنتاج الصورة وتخزينها وطرق حفظ المعلومات ونشرها رقميا.

من هذه الوجهة تقود المقاربات الحديثة المستندة إلى المراجع نحو توسيع مفهوم النص كثيرا، متكررة بذلك للتحديد الحرفي الضيق للنتاج الأدبي. وقد أعطى دونالد مكنزي منذ ١٩٨٥ تحديدا توسعيا لمفهوم النص: إنني أضع تحت كلمة نص كل المعلومات اللغوية، البصرية، الشفوية، الرقمية، ما له شكل بطاقة، صفحات مطبوعة، توليفة موسيقية، أرشيف صوتي، فيلم، كاسيت فيديو، بنك معلومات، باختصار كل ما يتراوح بين الكتابة المنقوشة وأحدث تقنيات تسجيل الاسطوانات^(١١١).

وهذه النظرة تبني اهتمامات سابقة عبرت عنها مثلا المواد السريالية التي تجمع بين الصور الشمسية والرسوم والمواد المختلفة الطبيعية. وهي أيضا استعادة للتساؤلات التي ولدها التعايش بين النص المكتوب والصورة، لا بالمنظور التقليدي المتعلق بالإيضاح، ولا بالمنظور الأقدم منه

المتعلق بحال النص المسرحي الذي يمزج العناصر القولية (ما ينطق به الممثلون) بالعناصر غير القولية (الملاحظات التي يدونها المؤلف داخل النص المسرحي لتوجيه العمل)، بل بمنظور الثقافة السينمائية. من هذه الوجهة يمكن أن تكون المقدمة التي كتبها روب غييه للصيغة المنشورة والمطبوعة لفيلمه «الزلاق ندرجي للذة» التي تحول إلى «رواية سينمائية»، مقدمة نموذجية:

لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي؛ إنه مستند منقح يعمل مستقل عنه؛ عمل سينمائي. لا شيء يمكنه أن يحل محل الصور والأصوات التي تولف المادة النصية لهذا العمل، حتى الوصف الدقيق لثوب ما الذي سجدته هي الصفحات اللاحقة.

مع ذلك يقدم هذه الوصف فائدة مزدوجة (للمؤلفين بالتأكيد): الأولى. إمكان الرجوع إلى تقسيم شامل يستعيد عمارة النسم (هيكله العظمي لا لحمه)، وبالتالي التوقف حسب الرغبة عند هذا/ذاك من المشاهد التي يستغرق مرورها على الشاشة أقل من ثانية واحدة/الفائدة الثانية، إمكان متابعة مراحل تكون الفيلم، أي تاريخه، بعين ناقد تأخذ بالاعتبار مراحل إعداداته المتعاقبة. وهذا الكتاب يتألف من ثلاثة أقسام متميزة وغير متساوية في الطول. يجسد كل منها إحدى فترات التنفيذ [...]

القسم الأول، هو الملخص، يختصر في صفحات قليلة مضمون الحكاية والطريقة التي ينبغي أن تدار بها [...] .

القسم الثاني، هو ما درجت تسميته بالتواصل الدبّاري، تجري كتابته بعد قبول المنتج للملخص، وغايته التحضير لأخذ مناظر الفيلم. [...] في الكثير من الأفلام الحديثة (ومنها هذا الفيلم) يحل هذا النسم محل السيناريو، أي الكتيب الذي يسلم إلى المساعدين، والممثلين، والفنيين المولجين بأخذ المناظر وبالمونتاج، بغية تنفيذ الفيلم [...].

وسيلاحظ القارئ أن هذا القسم يتضمن مقاطعاً بيّنة بحرف مائل؛ إنها ملاحظات غير موجودة في الكتيب الأصلي، تعرض لاحقاً ما جرى تقديمه خلال التنفيذ من إيضاحات وآراء وتعديلات وقرضيات أو بدائل مستنتجة.

أخيراً. القسم الثالث. هو كشف للمونتاج النهائي شهدا بعد مشهد! جرت كتابته بعد انتهاء الفيلم أو قبل ذلك بقليل [...] (١١٢).

«لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي»، ليكن. ولكن كيف نمنع هذا الأثر بحالته الحاضرة من الانتساب إلى الأدب، لسببين خارجيين على الأقل: اسم المؤلف ومادية الكتاب؟

في مقالة شهيرة منشورة عام ١٩٧٣ بعنوان «نظرية النص» قدم رولان بارت خلاصة لاشكالية «نظرية النص» كما أمكنه تصورها في أوج النيووية. عارض بارت الأثر بالنص ليخلص إلى التقليل من اعتبار الأثر. المحصور داخل حدوده المادية وشيئته، وإلى اصطفاء النص لأن مساحته الواسعة المترججة مرتبطة بـ «مفهوم» وبشبكة علاقات، ولأنه مكان «الصنعة» ومناسبتها، وبعبارة أخرى مكان إنتاج «الدالية» ومناسبتها:

الأثر شيء منجز، قابل للحسبان، قادر على احتلال مساحة مادية (أن يكون له مكان فوق رف مكتبة): النص حقل منهجي. لا يمكن إذن إحصاء النصوص (بدقة على الأقل): كل ما يمكن هو القول إن في هذا الأثر أو ذاك نصاً أو ليس فيه نص: «الأثر تحمله اليد، النص تحمله اللغة». [...] «النص لا يتحقق إلا بالعمل، بالإنتاج»: بالدالية^(١٣).

هذا التمييز بين «الأثر» و«النص» (الذي لا يقتصر في نظر رولان بارت على ما هو مكتوب بل يشمل كل أنظمة العلامات) له مزية نظرية كبيرة هي التذكير بأن المعنى ليس ملازماً للعلاقات الداخلية بين العناصر بل مولداً، يصطنعه أحدهم. في الكتابة كما في القراءة. غير أن هذا التمييز قد يبدو بمنزلة تهرب لبق أمام مسألة بحثية وخيارات محسوسة في النشر يطرحها تعريف الأثر وحدوده.

المختارات والمجموعات والمختصات

ما هي، في نهاية المطاف، الوحدة الملائمة لتحليل النصوص وتلقيها؟ فالمختارات الأدبية التي تظهر كأنها صورة عكسية للأثار الكاملة تواجه هذه المسألة باستمرار. وهي ملزمة بتقديم إجابات محسوسة عنها، فهي حين تختصر أثراً أو آثار مرحلة أو مجموعة أو نوع، تحتاج دوماً إلى تسويق اختيارها. وحين تتوقف عند صفحة أو قصيدة أو مشهد تتخذ، في أن واحد، شكل الاختيار والانتخاب، الاختصار والتصرف. وهي تقترض أن في النتائج «صفحات الأجل» ويجدر تقديمها للقارئ الذي لا يملك الوقت أو تعوزه الرغبة

للذهاب إلى ما هو أبعد، أو لمن يمكن أن يستهويه البحث الشخصي الأوسع والأدق، ويفترض بهذه «الصفحات الأجمل» أن لا تكون مكرسة (أو جديرة بذلك) وحسب، بل أن تكون «تمثيلية» في غالب الأحيان^{١١١}. ولا شك في أنه يمكن مناقشة مفهوم التمثيل من وجهة جمالية، ولكننا لو استخدمنا كلمة «بليغة» بدل «تمثيلية» لما تغيرت جذريا معطيات المسألة. فمن المسلم به - لدى صاحب المختارات على الأقل - أن كل جزء يحيل إلى مجموع أوسع منه، ويستطيع الإيحاء به وفتح أبوابه. وبهذا يعيدنا مبدأ الاقتباس، بصورة غير مباشرة، إلى التسلسل والتبديل^{١١٢}. وبالتالي إلى افكرة القائلة بأن الأثر، حتى المحدد في إطار كتاب، لا يمكنه أن يكون مغلقا ولا أن يدعي الاكتفاء الذاتي.

فضلا عن ذلك، تظهر المختارات، حسيا ومجازيا، بصورة مجموع أو تنسيق أو توليف معقول ومقصود لأجزاء متفرقة يمنحها جمعها معنى جديدا. وقد بينت جاكليين سركيفليني^{١١٣}، في دراسة لمفهوم الشعر الغنائي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أن تدوين النصوص الشعرية التي كانت تشدد، وجمعها في مختارات، بدل في طبيعتها، وعبر عن تحول في طرق التفكير. وأشارت إلى أن أفق المختارات (ولو مخطوطة) هو أفق شيء محدد، ثابت، واسع الانتشار ودائم، وهذا ابتعاد عن الصانع المباشر، المتحرك، الذي اتصف به الشعر الغنائي زمن إنشاده أمام جمهور أو مجموعة معينة. بهذا يظهر الفرق بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب، بين الأداء (وهو فريد دائما) والتثبيت الكتابي الذي يؤدي إلى التكرار.

تقوم المجموعة الشعرية على استعارة أساسية يذكرنا بها أصل الكلمة: إنها القطاف، والانتخاب، والانتزاع. والجمع، وهذا أصل مشترك بينها وبين المختارات (أنطولوجيا، في اليونانية، تعني قطف الزهور). وفي كل حال، وسواء تحدثنا عن أنطولوجيا أو فلوريليج (المقابل اللاتيني لكلمة أنطولوجيا) أو «بستان»، أو «باقة»، أو «أزهار»، أو «إكليل»، أو «تاج»، فإن استعارة الزهر تسود في المجموعات الشعرية. ولا يدهشنا أن نرى «المجموعة الشعرية الثانية» التي أصدرها الناشر رفاثيل دو بتيفال من مدينة روان في نهاية القرن السادس عشر. تغزل طويلا هذه الاستعارة التي يقوم عليها مشروعه:

إفي الربيع ولدت الطبيعة لمتعة العينين بساطا ضاحكا غطى الحقول والجبال بحنان. [...] هذه المتعة تقطفها خصوصا من الشعر، هذا الحوض الذي يجمع

ابهج قطاف الأرواح. ولقد أردت أن أقطف لك المزيد، وأجمع العديد كما تجمع الباقية. لأجملك نغم بعلاوتها ومن كتب، وتتمتع بمقارنة الفروقات الكثيرة بينها. إن الحقول التي وفرت لي من أجلك هذه اللذائذ زودتني بالكثير سواها مما كان بإمكانني قطفه، ولكن الكثرة قد تعب، واللذة قد تفرق في نعمة الجهد الثقيل. لذا سأترك هذه الزهور إلى جوار أمهاتها لتزداد رحيقا وقوة فأقدمها لك في يوم آخر. وداعا (١١٧).

ظهرت المجموعة الشعرية، منذ عصر النهضة الإيطالية وموجة مجموعة بلونارك الشعرية Canzoniere، بصورة توليف أو سلسلة من التغييرات ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات، ولا شك في أن مسألة التنسيق حاسمة (١١٨). فالأسباب عديدة، داخلية وخارجية. تهمل المجموعة المطبوعة عددا من الأجزاء التي يكون المؤلف حرا في نشرها فيما بعد (١١٩). كما هي أو بعد تعديلها. ويتغير معنى هذه الأجزاء بحسب توزيعها أو إعادة توزيعها. وهذا ما فعله فيكتور هيجو حين استقى من بقايا شعره، أو حين ألف مجموعته «التأملات»، هذه السيرة المتميزة التي هي «مذكرات نفس» (١٢٠). مستخدما قصائد كان أهمل نشرها ومعدلا بعضها لتنسجم مع وحدة المجموعة. بهذا المعنى تكون الكتابة أيضا نسخا، زيادة، توسيعا، إعادة توزيع للأجزاء التي بين يدينا. وبيّن تاريخ الأشكال الأدبية التي لها منحى المجموعة أهمية إروالية «القص واللصق» التي أشاعها الحاسوب بيننا (١٢١).

وكون المختارات اختيارا وتنسيقا مبتدعا يقوم به الغير، فإنها تظهر داخل النظام الشعري كنظير متميز لأصناف من الملخصات لا تدانيها في الشهرة، مستقاة من المعرفة العلمية ومن دنيا المكتبات أكثر مما هي عائدة إلى دوائر التسلية والمجتمع. نذكر من هذه الأصناف «المكتبات» التي كان لها معنى القائمة، ثم معنى «المجموعة المنشورة» (١٢٢). وما زال هناك أثر من المعنى الأخير في «المكتبة الوردية» و«المكتبة الخضراء» الصادرتين عن دار هاشيت، أو في «مكتبة الأفكار» و«مكتبة الثريا» - الأقرب إلينا - الصادرتين عن دار غاليمار. وقد تكاثر هذا الطراز من المنشورات في القرن الثامن عشر. تشهد على ذلك المجموعة الشهيرة «مكتبة الريف أو تسليّة الروح والقلب» التي أصدرت بين عامي ١٧٢٥ و ١٧٨٥ ثلاث عشرة مجموعة مختلفة (يتراوح عدد مجلداتها بين ١٢ و ٢٤ مجلدا):

الأثر الأدبي وحدوده

الغاية التي توخيناها منذ بضع سنوات من نشر الطبعة الأولى من هذه المجموعة كانت أن تجمع أفضل الروايات الفرنسية المنشورة في أزمنة مختلفة والمتفرقة في أماكن كثيرة^(١٢٢).

وعلى غرار «المكتبات»، مثلت الملخصات والمنتخبات دوراً حاسماً في تطور الثقافة العلمية والمدرسية، وقد اعترف جامع الكتب غبريل نودبه بهذه المزية: أولاً، تريحنا المختارات من عناء البحث عن عدد جم من الكتب القادرة والطريقة؛ ثانياً، نستغني بها عن الكثير من الكتب فنخفف ازدحام مكتبتنا؛ ثالثاً، تجمع في مجلد واحد ومتيسر ما يتطلب منا أن نتعب في البحث عنه في أماكن كثيرة؛ أخيراً، توفر مالنا، فثمن اقتنائها لا يقارن بثمن شراء كل ما فيها على حدة^(١٢٣).

بعد نحو قرن، أوضح النحوي والموسوعي دومارسيه (١٦٧٦-١٧٦٦)، خلال تصنيفه أشكال الملخصات المختلفة، ردة الفعل المزدوجة من جانب المجتمع العلمي على هذه الأدوات الضرورية (لأنها ساهمت في «إنقاذ بعض الأنواع من الغرق» عقب الغزوات البربرية) والخطرة إذا وضعت في أيدي غير خيرة: كل طرق تلخيص المؤلفين، [...] قد يكون لها بعض النفع لمن تحمل عناء انقباضها، وقد لا تخلو تماماً من النفع لمن قرأ المؤلفات الأصلية. لكن هذه الحسنة الصغيرة لا تقارن بالخسارة التي سببتها هذه الملخصات للمؤلفين، ولم تعوض أهل الأدب^(١٢٤).

هذا هو الإحراج الذي يواجه كل مسعى شامل في مجال النصوص والمحفوظات: لا بد من معرفة كل شيء وجمع كل شيء؛ وما دام هذا مستحيلاً فإنه يبرر اللجوء إلى الملخص، عند اليأس. ومن دون التسخلي عن الحلم بالكلية،

ومن المؤلفات التي تعبر أفضل تعبير عن هذا التناقض، نذكر تلك المسماة «بات»^(*) (الكتب المنتهية بـ «يات») التي ازدهرت بين منتصف القرن السابع عشر وعهد الثورة الفرنسية، والتي كانت وظيفتها أن تسهر بعضاً من أفكار شخصية

(١٢١) احترق هذا المصطلح لجريانه في العربية من دون أن يكون له هذا المعنى تماماً. ومن دون أن يكون له معناه الأدبي، فهناك الفضائليات للمنتخبات الفرنسي، وهناك الشوقيات لأحمد شوقي. وهناك الترانساليات في القرآن الكريم. وليس تلخيص في الحالات الثلاث معنى واحد. لكن الثابت في كل ذلك، مع فكرة جمع مواد مختلفة (قصائد، قصص) في إطار مستقل لم يكن لها من قبل (الترجم)

مميّزة، أو من أقوالها غير المنشورة، أو أحداثاً مجهولة من حياتها^(١٢٦)، ففي عامي ١٦٦٦ و١٦٦٧ صدرت مثلاً السكاليجريات المختصة بالطبيب وعالم الآداب القديمة جول سيزار سكاليجر (١٤٨٤-١٥٥٨)، والتويات المختصة برئيس القضاة فرانسوا دو تو (١٦٠٦-١٦٤٢)، والبرونيات المختصة بالكردينال دو برون (١٥٥٨-١٦١٨). هذا الشكل الأدبي الجديد والحيوي هو من المحاولات المنهجية الأولى لتوسيع مفهوم الأثر إلى أبعد من الأعمال والرسائل والكتابات المنجزة. وتشكل «اليات»، بشكل ما، مرصداً لتطور مفاهيم الأدب والأثر والمؤلف، من العصر الكلاسيكي إلى عهد الثورة. وقد ركزت على علماء ينتمون إلى مؤسسات نظامية ومعروفة. وكتب بادئ ذي بدء باللاتينية. فلما انتقلت إلى الفرنسية ركزت على «المؤلفين»: ففي عام ١٦٩٢ صدرت الميناجيات المختصة بعضو الأكاديمية وعالم النحو ميناج (١٦١٣-١٦٩٢)، ثم صدرت الفولتيريات والتيدرويات،... إلخ. فضلاً عن ذلك، أبدت الـ «يات» من خلال ميلها إلى كشف الحكايات الصغيرة، عن اهتمام بالشخصية الفردية، من شأنه تحويل مجرى التاريخ والتعبير عن تهمين للمحفوظات. ولهذا، فهي لا تفصل عن نشأة التاريخ بالمفهوم الحديث للكلمة. وعلى مستوى النظرية الأدبية، تبين بوضوح أنها تعزز مكانة «المؤلف» وأنها تردنا إلى أحد التساؤلات التي تثيرها فكرة «الآثار الكاملة»: أن تكشف كل شيء أو، إذا تعذر ذلك، أن تكشف أكثر ما يمكن من المعلومات التي تسمح بفهم تعقيد الشخصية البارزة. في المطلق تميل الـ «يات» إلى الشمولية: وفي الممارسة، لا مفر لها من أن تحد من تطلعاتها؛ وفي النهاية تجد الـ «يات» نفسها، كـ «المكتبات»، متجهة إلى تقديم ملخصات، وإلى الظهور عموماً بملخص الكشكول الأدبي، فهي تشكل غالباً مجموعة منتقيات من النكات والحوادث.

وهكذا تظهر بعض الـ «يات» قريبة جداً من شكل المختارات. فقد تكون مجموعة نصوص منتقاة من آثار منشورة كائرسائل، وعلى سبيل المثال رسائل السيدة سيفينية (الـ «سيفينيات» المنشورة عام ١٦٩٦)، ورسائل السيدة دو منتينون (الـ «منتينونيات» المنشورة عام ١٧٣٣). كذلك، وبعدما استقر هذا الشكل في بعده الاجتماعي والأدبي، نجد ملخصات مكونة من مجموعة من الـ «يات» من الدرجة الثانية. والشاهد على ذلك مؤلفات مثل «صفوة النكات والآفكار المختارة، منتقاة بعناية من أشهر الكتاب وخصوصاً من كتب الـ «يات» (أمستردام، ١٧٠٨) الذي طبع خمس مرات حتى عام ١٧٤٧.

أما الكتب التي صدرت بعنوان ميدوء بكلمة «روح» (روح سينيكا، روح فونتييل، روح ديفونتين، روح السيدة سكوديري، روح فولتير) والتي ازدهرت منذ بداية القرن الثامن عشر، فإنها وثيقة الصلة بكتب الـ «يات» المستندة إلى النصوص المنشورة، فهذه كتلك تقتصر على مؤلف واحد وتهدف إلى تقديم جوهر نتاجه («روح» بالمعنى الكيميائي للكلمة)، واستخراج أفضل الصفحات منه، بشكل منظم مستمد مما كان مطرداً في المختارات القديمة، نرى إذن أن الطريق من الجمع الشامل - أو المتطلع إلى الشمولية - إلى التلخيص أو الاقتباس هو أقصر، والعلاقة أقرب، مما نظن للوهلة الأولى.

تبقى هناك مسألة أساسية: ما شرعية النص الملخص؟ أين الحدود بين العمل المعتمد على كتاب وسيط وبين الخيانة أو التحريف أو الانتحال؟ أذان الآن باسم التربية هذه الأشكال كلها:

ليس كالمخصصات ما يستعيد الذهن. فمن الوهم أن نربي النفوس الشابة بغير الكتب القديمة. [١٠٠] فذهن الولد يحتاج إلى مساعدة كما تحتاج القراءة إلى كتابة على اللوح. إن تليماك أفضل لتعليم القراءة من فرانسيسيه، ولكن الإلياذة أفضل لذلك من تليماك^(١٢٧).

أما دومارسيه المتحفظ إزاء المخصصات، كما رأينا، فهو يسرر استخدامها باعتدال، باسم الفعالية، ويحدد الشروط التي تجعلها مقبولة. فالأهم عنده أن تكون «مجسمات» مفهومة:

المخصصات نافعة حين تقدم معلومة كاملة عن موضوعها. فهي كالصورة المصغرة بالنسبة إلى الصورة ذات القياس الطبيعي، تقدم فكرة عامة عن حدث واسع أو أي موضوع آخر: فلا يجوز البدء بتفصيل نعجز عن بيانه فتعطي فكرة مبهمه لا تفيد بشيء ولا توقف أي فكرة أخرى مكتسبة^(١٢٨).

كلام دومارسيه عن الصورة المصغرة هو استعادة لاستعارة شائعة على أفلام المؤلفين الذين يعالجون النصوص بهذا الشكل. فنأشرو «المكتبة العالمية للرواية» التي تضم ٢٢٤ مجلداً - أكبر مجموعة من نوعها في فرنسا في القرن الثامن عشر - يؤكدون، بكلام شبيه جداً ولكن في إطار مشروع شامل يتناول مجمل النتاج الروائي، هدفاً مماثلاً:

لا شك في أن جمع كل المجلدات التي راكمها الزمن مستحيل، وحتى محال: لذا يكفي التعريف بها من خلال تحليلها وتقديم روحها وجوهرها ومصغرها^(١٢٩).

إذا بحثنا، كما فعل روجيه بوارييه^(١٣٠)، عن طرق التلخيص التي اعتمدها أصحاب «المكتبة العالمية للروايات» وجدنا ثلاثة أنماط مختلفة، وأحيانا مختلطة، لـ «تصنيف» النصوص. يمكن أن يتم التصنيف عن طريق التلخيص، أي إعادة الصياغة الخارجية، أو بإعادة الكتابة، أو بالاقتراس من الأصل. والواضح أن لهذه العمليات المتقاربة نتائج مختلفة جدا^(١٣١)، فتلخيص الرواية - أو المسرحية، بإعادة صياغة حكايتها - يفرض أن يقف الملخص خارج النص الذي يعالجه. أما في إعادة الكتابة فيتخذ العمل منحى إبداعيا. أما الاقتباس فيفرض على المعالج أن يهتم بالروابط المنطقية وبمعايير الاختيار والاستبعاد، مما يدخلنا في منظور قريب من منظور المختارات. ولا يختلف عمل مجلة Reader's Digest (التي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢) كثيرا عما قدمنا، فهي تعتمد أيضا هذه الأنماط الثلاثة في معالجة النصوص بغية جعلها، من خلال التلخيص، مستساغة للقارئ المستعجل. وفي كل الحالات ستبقى مسألة العلاقة بين النص الأصلي والنص الفرعي مطروحة.

مع ذلك لا يمكن حصر هذه المسألة في إطار الفضول النافه: فالرهبان بشأتها لا يقل عن رهبان الأثر نفسه. وتقاليد النشر والممارسة لا تتوقف عن الإيحاء بأن الأثر هو مغلوق ومفتوح معا. مغلوق في حدود كتاب أو مجموعة كتب أو قائمة عناوين أو أسماء مؤلفين، ومنحصر في حدود مجتمع وعصر، ولكنه مفتوح على الآثار التي سبقته أو أكملته أو استشهدت به أو نقضته أو تجاوزته، مفتوح على الحوارات والأصداء التي تتعدى العصور والثقافات. والتوتر أو الجدلية بين الانغلاق والانفتاح، والانحصار والامتداد، والاختيار والتناهي، هو الذي يساهم في توضيح التساؤل عن مفهوم الأدب بالذات.



3 الأدب والمعرفة

من السمات التي طبعت الحداثة الأدبية عند منعطف خمسينيات القرن التاسع عشر، في الغرب على الأقل. كان التشديد على أن الأثر الأدبي (أو الفني) لا غاية له خارج نفسه. وأدى هذا الابتعاد عن رومانسية النصف الأول من القرن التاسع عشر، التي كانت تميل إلى جعل الكاتب نبيا متخططا في قضايا مجتمعه - ولنتذكر شاتوبريان، لامارتين، فيني، هيفو، لامتيه، الخ... إلى استقلال الحقل الأدبي، تطبيقا للمبدأ القائل بأن الأثر غاية نفسه^(١).

وكان بودلير، على الأخص، قد حدد هذا الاتجاه، في «ملاحظات جديدة على إدغار بو»، في معرض نقده لما أسماه «بدعة التعليم التي تتولد منها بدعُ الانفعال، والحقيقة، والأخلاق»:

«يتصوّر كثير من الناس أن غاية الشعر هي تعليمنا درسا، أو تقوية ضميرنا، أو صقل أخلاقنا، أو كشف ما يفيدنا. [...] لا غاية للشعر، سوى أن ندخل إلى أعماقنا ونحاور أرواحنا

نحن لا نولد وحسبنا. الولادة، في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة.

كلوديل

ونستعيد ذكريات انفعالاتنا، لا غاية للشعر سوى نفسه؛ ولا يمكن أن تكون له غاية أخرى. فلا قصيدة عظيمة رفيعة خليقة بأن تدعى بهذا الاسم إلا تلك المنظومة للذة النظم فقط»^(١٢).

ومع أن بودلير لا يوضح ذلك هنا، فإن هذا المفهوم يؤدي بالضرورة إلى استخدام اللغة استخداماً جديداً: فلا تعود اللغة وسيلة للتعبير بل تصبح غاية بنفسها. وفي هذا المنظور جاء كلام رولان بارت الذي فرق بين استخدامين ممكنين للغة من خلال صورتين رمزيتين: الكاتب والمسود *écrivain et écrivain*. «المفارقة هي أن الأدب صار حشواً، بعدما تحولت المادة إلى غاية نفسها، فانكثابة للكاتب فعل لازم. [...] أما المسودون فهم أشخاص «متعدون»: يرسمون لأنفسهم غاية (أن يشهدوا، أو يشرحوا، أو يعلموا)، ويجعلون كلامهم وسيلة لها. فالكلام عندهم منطلق لفعل، وليس مكتوناً لفعل، هكذا يتراجع الكلام ليصبح وسيلة اتصال. وسيلة نقل «لفكرة». [...] لأن ما يميز المسود هو أن مشروع الاتصال عنده ساذج؛ فهو لا يقبل أن تتغلق رسالته على نفسها، لكي لا يكون بالإمكان أن نقرأ فيها، بطريقة التمييز، غير ما يقصد بها»^(١٣).

هذا التطور الذي أدى إلى اعتبار الأثر غاية نفسه أثار مسألة مثلية، يمكن السؤال أولاً عما إذا كان علينا أن نستبعد من نتاج الحداثة ومن الأدب «الحقيقي» الآثار الكثيرة الصادرة في القرن العشرين التي صمّمها أصحابها صراحة لنقل «تعليم» سياسي أو اجتماعي على الخصوص. ومن هذه الآثار، مثلاً، «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) لرومان رولان، «آل تيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) لروجييه مارتين دو غار، و«دروب الحرية» (١٩٤٥-١٩٤٩) لجان بول سارتر. وفي حالة سارتر، لا يمكننا بالتأكيد أن نتجاهل الأفكار التي نشرها في كتابه «ما الأدب؟» حول الدور الاجتماعي للكاتب ووظيفة الأدب^(١٤).

في المقابل، يجدر بنا التساؤل عن معنى هذا التطور الذي أدى إلى الفصل بين الأدب والتعليم بعد طول تسليم، امتد عن العصور القديمة إلى نهاية القرن الثامن عشر، بأن الأثر الأدبي، خصوصاً القصيدة التعليمية، مؤهل تماماً لنقل مضمون أخلاقي وفلسفي وحتى علمي.

يبدو إذن أن الأثر المنتمي إلى الحداثة يتحدد بخصائصه الشكلية وحدها. فهل ينبغي أن نستنتج أنه لا يمكن أن يكون وسيلة لنقل أي معنى صريح؟ سنرى أن المسألة أشد تعقيداً في الواقع، لأنها لا تقتصر على المقابلة بين

المبنى والمعنى. فالشكل الذي اختارته الحداثة، حين جعلت من الدال حقيقة الأثر الوحيدة، قد يحمل معنى مختلفا في طبيعته عن ذاك الذي ينقله التعليم، فضلا عن ذلك، ينبغي أن نأخذ في الاعتبار دور القراءة في تكوين الأثر. إذ تمنحه دلالة لا تعكس هم الكاتب بالضرورة.

الشعر التعليمي

منذ بدايات الأدب استخدم الإنسان الشعر، بسبب خصائصه الشكلية التي تسهل عمل الذاكرة (كالأطراد، وتماثل الصوت، والإيقاع، والصور)، لحفظ المضامين التعليمية ونقلها: أمثال، قوائم الأسماء، الحقائق الأخلاقية، القوانين الطبيعية، القوانين القضائية، الخ.. وقد أصدر كتّاب العصور القديمة عددا من المؤلفات التي تلبّي هذا الهدف، ففي اليونان هناك هزئود (القرن الثامن قبل الميلاد) الذي ينسب إليه اليونانيون تقليديا كتاب «الأعمال والأيام» في التقنية الزراعية، وقصيدة «نسب الآلهة» التي ترسم سلالة العالم السماوي، ويعتبرونه مؤسس نوع متميز عن ملحمتي هوميروس:

أيها الرعاة النائمون في الحقول، أيها الشعب الغفط والمخشن، إننا نعرف حكايات كاذبة شبيهة بالحقيقة: كما يمكننا، حين يحلو لنا، أن نروي حكايات حقيقية^(٥).

ويمكننا أن نذكر بعده: سولون (٦٤٠-٥٥٨ ق. م تقريبا) الذي تتخذ مراثيه طابعا وعظما يتعلق بالحياة السياسية والأخلاق الفردية والموقف من القدر؛ ويرميد (٥١٥-٤٤٠ ق. م) وأمبيدوكل (٢٤٥-٢١٥ ق. م) صاحب القصيدة التعليمية، «الظواهر»، التي تتناول علم التنجيم وعلم الأرصاد والتي ترجمها شيشرون إلى اللاتينية.

أما عند اللاتين، فتشهد النوع التعليمي تقدما كبيرا جدا مع لوكريوس (٩٨-٥٥ ق. م) في كتابه De natura rerum الذي حاول أن يقدم للناس تفسيراً مادياً للعالم ينطلق من مذهب إبيقور (٣٤١-٢٧٠ ق. م) لينقذهم من المخاوف التي يوحىها إليهم الإيمان بالآلهة؛ ومع فيرجيل (٧٠-١٩ ق. م تقريبا) في «القصائد الزراعية»؛ ومع هوراس (٦٥-٨ ق. م) في «فن الشعر»؛ ومع أوفيد (٤٢ ق. م - ١٧ أو ١٨ ب. م) في «فن الحب».

وقد استوحى شعراء القرن السادس عشر من هذه النماذج، وصار هناك شعر علمي حقيقي، خصّنه أ. م. شميدت بدراسة^(٦)، يلامس كل ميادين المعرفة التي عرفها العصر: علم التجسيم، علم الأرصاد، علم المعادن، علم الطب، علم تحويل المعادن، الخ.. أما في القرن السابع عشر فهناك «حكايات» لافونتين (١٦٦٨ و ١٦٧٨) التي يتضمن الكثير منها عبرة أخلاقية، و«فن الشعر» (١٦٧٤) لبوالو الذي يقدم تاريخاً للشعر الفرنسي وتأملات في النوع الشعري، وكلاهما ينتميان إلى المنظور التعليمي. كذلك كتب في هذا النوع عدد من كتّاب القرن الثامن عشر: فولتير «خطاب عن الإنسان» (١٧٣٨)، «قصيدة عن نكبة لشبونة» (١٧٥٦)، وسان لامبير «الفصول» (١٧٦٩)، وأندريه شينييه «الإبداع»، و«هرمس»، و«أمريكا»^(٧)، ودليل Delille «البساتين» (١٧٨٢). رأى أندريه شينييه في «الاختراع» أن تقدّم العلوم موضوع شعري تماماً ينبغي أن نستوحى منه في عصر التقدم هذا:

اليونان البطلة الناشئة المتوحشة

عند هوميروس فرى صورتها الكاملة.

ديمقريطوس، أفلاطون، إبيكورس، طاليس

دلوا فرجيل من بعيد إلى أسرار

طبيعة ما زالت محتجبة كثيراً عن أنظارهم.

توريشيلي، نيوتن، كيلر، غاليليه،

أعلم الناس وأسعدهم في طاقاتهم القوية.

فتحوا كنوزهم لفرجيل الجديد.

كل الفنون توحدت: علوم الإنسان

لم تمتد إمبراطوريتها

لو لم توسّع أيضاً مهنة القصيد^(٨)

ما ذكرناه جزء من جدل موضوعه الطابع الشعري للنص التعليمي. وقد استعادت دائرة المعارف (١٧٥١ - ١٧٧٢) التي أصدرها ديبدو ودالمبير في مادة «تعليمي» تمييز لويس راسين بين «التخيّل الحكائي» («الأفعال العجيبة التي تقوم بها شخصيات لا وجود لها إلا في خيال الشعراء») و«التخيّل الأسلوبى» («الأشكال والصور الجريئة التي يولد الشاعر بها الحيوية في كل ما يصفه») وخلصت إلى أن كل خطاب شعري وصفي يستحقّ اسم قصيدة

وأن القصيدة التعليمية ما هي سوى نسيج من اللوحات التي تحاكي الطبيعة حين تبلغ غايتها. إن البرودة هي أبرز عيوب هذا النوع الشعري. فلا أسوأ من موضوع شريف يعالجه نظام ضعيف جبان يحول كل ما يمسّه إلى جليد، ويضع الفكر موضع العقيرة، والعقل مكان الشعور^(٩).

هذه الأفكار سرعان ما أهملت بحيث يمكن اعتبار قصائد شينيه الثلاث المذكورة بمنزلة محاولات أخيرة في الشعر التعليمي. مع ذلك لم يختلف هذا النوع تماماً في القرن التاسع عشر، بل ظهر عند البرناسيين أصحاب مذهب الفن للفن أمثال لويس بوليه (١٨٢٢-١٨٩٤) وسولي برودوم (١٨٩٢-١٩٠٧) ومكسيم ديكوب (١٨٢٢-١٨٩٤)، الذين انتموا بكامل رضاهم إلى أيديولوجية العلم والتقدم^(١٠).

مع ذلك، لم يكن الشعر التعليمي موضوع طعن على المستوى النظري البحث. لأن مبادئ الحداثة الشعرية، منذ العصر الرومنسي، تشدد على أنه لا يمكن القول عن أي لغة أو موضوع إنهما شعريان أو غير شعريين بصورة حازمة. لهذا يبقى الرجوع إلى العلم الحديث أو تطبيقاته من الأبعاد الممكنة لتجديد الشعري، نظرياً على الأقل.

وفي هذا الصدد يمكن تقديم مثلين مهمين من أمثلة كثيرة ممكنة. الأول، قصيدة فرنسيس جيمس، «القصائد الزراعية المسيحية» (١٩١٢)، التي تستعيد عمل فرجيل الشهير من منظور ديني مع العناية الشديدة، على غرار فرجيل، بالتقنيات الزراعية، كما يتبين من هذا المقطع الذي يستذكر فيه كارثة فيلوكزيرا:

أه. لقد ولّى ازمن الذي كانت الأربطة الناعمة
تشد الكرمة إليك، أنها الدردار الإيطالي!
الكبريت والنحاس والألمونيوم الفعالة في الماضي
ما عادت كذلك الآن إلا بتكرار الاستعمال.
و العناقيد المتصلبة تحت حججياتها المتكلمة لا تعيد غالباً
رصيد الأدوية المستخدمة.

لحظة بدا أن الكارثة تنوقف، ولكنها
بدلت مظهرها واسمها بمكر، وانتشرت من جديد.
غرسات الماضي الجميلة ذوت منهكة؛
لقد أرادوا من خمرها أكثر مما بوسعها تقديمه^(١١).

المثال الثاني نستعيـره من محاولة ريمون كينو في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون» (١٩٥٠) وفي «تشيد الستيرين styrene» (1957) «رأى كينو، المدفوع بروح الانفتاح الذي ورثه إجمالاً من السريالية والذي قاده إلى التساؤل عما هو ملائم في الفصل بين الشعري وغير الشعري، أن الشاعر المحدث يشعر بالحرَج إنَّ هو حاول الفصل بين الشعر والعلم، لأن مفردات العلم وإنجازاته تتَّكَلُّ مادة منتجة جداً على مستوى الخيال الشعري. وهذا ما حاول إثباته عملياً في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون». فهذه القصيدة تجلِّد على مستويين. لقد أراد كينو، وهو من قراء لوكريس وفرجيل وشينيه، أن يبيِّن أولاً أنه ما زال ممكناً كتابة ملحمة المعرفة البشرية واستكمالها بمنجزات القرن العشرين:

القرد (أو تسبيه)، القرد صار الإنسان
الذي، بعد زمن، فكَّك الذرة^(١٢).

على هذا المستوى يمكن قراءة القصيدة كأنها إعادة لما كتبه الأسلاف. أساندة هذا النوع، ويكون الأثر الشعري فيها قائماً بشكل واسع على فعل التناص. وفي هذا السياق تتخذ مخاطبة هرمس للجملادات في التشيد الثالث دلالة خاصة، وتؤكد صعوبة منطلقات الشاعر في مشروعه:

عوضاً عن تشبيه الفتيات بالورد،

وتغيّر مزاجهن المفاجئ ببتلة زهرة تطير،

رأى في كل علم سجلاً فوّاراً،

الكلمات تنتفخ بعصارة كل شيء،

بتسّع المعرفة وبجلباب العلم.

نتحدث عن الترنشاه bleuet وعن زهرة الربيع،

فلماذا لا نتحدث عن البشبلاند pechblende، لماذا؟

نتحدث عن الجبهة، عن العينين، عن الأنف، عن الفم

فلماذا لا نتحدث عن الصبغيات، لماذا؟

نتحدث عن مينوس وباسيفيه،

عن الهجعة المثعبة العائدة من السفر،

عن العذراء، عن الحيوي، عن الجميل اليوم،

نتحدث عن طائر القطرس ذي الجانحين العملاقين،

عن سفن تجتاز الأنهار التي لا يمكن قطعها،
عن الأولاد الذين يسرقون في العتمة بعض الفتات،
فلماذا لا نتحدث عن الكهرومغناطيس؟^(١٢).

ولكن، على مستوى آخر، وبسبب ثقافة كينو العلمية الحقيقية التي ندل عليها قراءاته الضرورية لإعداد القصيدة، يمكن ألا نرى في «مبحث قصير ومحمول في نشأة الكون»، «قصيدة تعليمية» بل، كما يقول الشاعر نفسه، نصا «يعالج العلم كموضوع شعري»^(١٣). بهذا يبين كينو أن هناك متخيلا علميا حقيقيا لا تصل إليه إلا عبر مصطلحات العلم، ويمكن استعارة الكلام فيه من مجال الشعر. بهذه الطريقة نقل كينو - ووسم مفهوم الإبهامية (الهرمسية) الشائع منذ الملامية، نتيئذ ذلك من استحضاره لليثيوم lithium المستخدم في معالجة الاكتئاب:

من الحجر اسم أخف من الماء

حففت لأوغسطين صحة الدماغ^(١٤).

ويمكننا تقديم ملاحظات مماثلة عن قصيدة «نشيد الستيرين». فقد تلقى المخرج الآن رسليه طلبا من بشيتيه لإخراج فيلم وثائقي عن هذه المادة البلاستيكية الجديدة نسبيا في ذلك الزمن. ففضل تعليقا شعريا، خلافا للشركة التي كانت ترغب في نص تعليمي منسجم مع قواعد النوع، وتوجه إلى الشاعر ريمون كيتو لكتابة هذا النص. قبل كينو المشروع وصمم نصه بشكل عرض تراجع يبدأ من السلعة ويعود أدراجه ليبيّن كيفية تصنيعها. كتب كينو نصا من ٧٨ بيتا على الوزن الأثني عشري اتسم بالسمتين اللتين طبعتا فحميدته «مبحث قصير ومحمول في نشأة الكون»: الابتذال - ولكن وفق أي معيار؟ - الذي ولّد الموضوع الدائر حول أشياء بلاستيكية والاحتفاء بالمفردات العلمية والتقنية:

يُنتج الستيرين بكميات كبيرة

من الأثيلوبنزئين المرتفع الحرارة.

كان الستيرين في الماضي يُستخرج من صمغ جاوة.

الماخوذ من الأصطرك، النبتة الإندونيسية.

من أنبوب إلى أنبوب ترتقي،

عبر صحراء الأتقنية،

نحو المادة الأولية، نحو المادة المجردة

التي تسيل بلا نهاية، فعالة وسرية.

نغسل ونقطر، ثم نكرر التقطير

وليس ما نفعله تمارين أسلوبية:

فقد ينفجر الإيثيلوبنزين، ولا بد من ذلك

إذا تجاوزت الحرارة درجة معينة^(١٦).

يطرح ريمون كيتو، هنا، مسألة العلاقة بين الشعر والعلم: فيبين أن كل الموضوعات وكل المفردات قابلة للدخول إلى مجال الشعر. ويتبع الشاعر منطقاً يتبنى كلياً إرث رامبو ونوتريامون اللذين يريان أن المعرفة بشكلها المباشر والساحر حرة بأن تكون أحد أبعاد الشعر. وهذا ما كتبه كلود دوبون معلقاً على كيتو:

الإنسان العالق بين تطور الأرض والأنواع وبين اكتشاف الآلات ينتقل بين عظامائيات الأس واليوم ... | ذلك لأن استعادة التكوين تبتثق من الخيال بقدر ما تنبع من العلم. وهذا الخيال يتجسد في لغة لم تكن يوماً بهذا التجدد في كتابة كينو: فالأنفاظ المركبة والصيغ النادرة، أكثر من الألفاظ الجديدة [...]، تشهد على تمكّن لا يقل شأنًا عما أبداه في المعارف العلمية^(١٧).

وبهذا ندرك أنه، على عكس الإدانة الصادرة عن بودليير، لا شيء يفزع مسبقاً صفة الشعر - والأدب - عن النصّ الموجه «للتعليم».

الأدب والحقيقة

ما زال مفهوم «التعليم» مبهماً، وبالفعل يمكننا أن نسأل عما إذا كان «التعليم» يعني، كما يبدو من إشارة بودليير، المضمون الذي ينقله الشعر - والأدب - أو، على العكس، المفردات «العلمية» وكل المتخيل الذي تثيره. إن مقاومة النوع التعليمي للإدانات منذ العصر الرومانسي، والتي يقدم ريمون كينو نموذجاً لها، تدفع إلى النظر بأننا أمام ظاهرة متعلقة بوسيلة تعبير سجلها الشعر كأحد الإمكانيات المحتملة لكتابته، كما كان يفعل خلال مراحل تاريخ الحضارة.

لهذا يحسن التمييز بين ما يتضمنه النص من المفاهيم والمتخيل الذي يمكن أن يحمله، فلو حصرنا جول فيرن في دور العلامة ومروج علم عصره لتجاهلنا الحلم الهائل الذي سبق الآلات والاكتشافات المستقبلية - كالإبحار

تحت الماء وريادة الفضاء - والنكباء الذي وضع كل ذلك في سياق أقدم الأهواء البشرية: العطش للسلطة والإسراف وكره البشر. فعلى نحو ما، يجسد القبطان نيمو⁽¹⁸⁾، بطل «عشرون ألف عقدة تحت البحار» و«الجزيرة السحرية» صورة عوليس الذي عرّف نفسه باسم أوديسس، أي «شخص» باليونانية، لكي يتجنب العملاقة بولييفيم.

كذلك بنى رامبو قصيدة «حركة» المنشورة في مجموعته «إشراقات» على الجمع بين العلمي والإنساني:

لأن من الحديث بين الآلات، الدم، الأزهار،
النار، الحلي،

من الحسابات المضطربة عند هذه الحافة المنهزمة.

نرى مخزون دراساتهم يجري كحاجز وراء

طريق مائية يشقها محرك

هائل دائم الاستضاءة:

وهما مبعدان إلى نشوة منسجمة

وبطولة الاكتشاف.

في أشد الحوادث الجوية مباغتة،

ينعزل زوجان شابان فوق السفينة.

- أهي وحشية قديمة نغضها؟ -

ويغنيان ويلبدان⁽¹⁹⁾.

ولكن إذا كان التاريخ لا يحتفظ بالشعر (والأدب) «التعليمي» إلا من خلال المفردات «العلمية» والمخيل الذي تحيل إليه، فإننا نستنتج أن الشعر لا يمكنه أن ينقل مضموناً مفهوماً حقيقياً. وأنه بالضرورة دون العلم والفلسفة دائماً.

وإلى هذا العجز استند أفلامون ليدين الشعر في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، وكان سقراط قد حصر نشاط الشاعر - كما المصور والنحات - في فعل التقليد، فسهل عليه أن يبرهن لحاوريه أن الفنان الذي يعمد إنتاج ما أنتجه الحرفيون هو مقلد من الدرجة الثالثة. فالمعامل يصنع الشيء انطلاقاً من تصوّره له وبحسب قواعد دقيقة ترتبط بقاية هذا الشيء، أما الفنان فلا يخلق بل يكتفي بتقليد هذا

الشيء، وبهذا يبتعد عن الواقع وعن الحقيقة التي يقتضيها هذا التصور. وهكذا نكون السلطة الممنوحة للشعراء غير قائمة على أساس صلب لأن أعمالهم لا تحمل معرفة ولا مهارة:

هناك أشياء كثيرة، إذن، لا نسأل عنها هوميروس، ولا أي شاعر آخر. لا نسألهم لو كان أحدهم طبيباً، وليس فقط مقلداً للكلام الأطباء: هل هناك شاعر قديم أو حديث تسبب إليه الشفاءات كما تسبب إلى أسكليبيوس، أو هل هناك شاعر خُلف طلاباً علماء في الطب مثلاً خُلف أسكليبيوس^(٢٠).

وتابع سقراط حديثه مشدداً على غياب المعرفة في الشعر، ومبيناً أننا لا نجد لدى هوميروس تأملاً في السياسة كما عند لوكورغ، ولا اكتشافاً علمياً كما عند طاليس، ولا فلسفة أخلاقية كما عند فيثاغورس^(٢١).

هذه الإدانة للشعر تقتضي وجود تضاد بين نوعين من الخطاب: خطاب الفيلسوف والعالم المختص بتقديم الحقيقة، وخطاب الشاعر (أو الفنان) المرتبط بالتقليد والتزيين والوهم:

نقول أيضاً، على ما أظن، إن الشاعر يطبق على كل فن ما يناسبه من الأنوار، من خلال الكلمات والجمل، بحيث إنه، من دون أن يقصد شيئاً غير التقليد، يلقي استحسان الذين، مثله، لا يرون الأشياء إلا من خلال الكلمات. فلو تحدث عن السكافة أو الفن العسكري أو أي موضوع آخر، مع التقيد بالوزن والإيقاع وتالف الأنغام لوجدوا كلامه جيداً وطبيعياً، نظراً إلى سحر هذه الزينة الصوتية. لأن عمل الشاعر لو تجرد من التلاوين الفنية واعتبر فقط للمعاني التي يحملها، فأنت تعرف، كما اعتقد.. أي صورة ستكون له^(٢٢).

أخيراً، يقود التقليد الشاعر - والفنان - إلى إيتار تعثيل الأهواء.. وذلك لسببين: فعلى الصعيد الجمالي يوفر الهوى مصادر للتعبير أكثر مما توفر الفضائل وضبط النفس، «فيميل الشاعر إلى المثير والمختلف لأن تقليده أسهل»^(٢٣). ومن جهة أخرى، يستجيب هذا الخيار للرغبة في «الاشتهار بين الجمهور»^(٢٤).

لهذا ليس للشاعر مكان في المدينة الفاضلة التي تصورها أفلاطون: يمكننا إذن، بحق، أن نراقبه وأن نعتبره تظييراً للرسام؛ فهو يشبهه بأنه لا يقدم سوى الأعمال انتافهة بمقياس الحقيقة، ويشبهه أيضاً بأنه يميل إلى الغنصر السفلي من النفس وليس إلى العلوي. لدينا إذن المبرر الكافي لرفض استقباله في دولة ينبغي أن تحكمها القوانين الحكيمة، فهو يوقظ ويغذي

ويقوّي العنصر السيئ في النفس، ويدمر، بهذه الوسيلة، العنصر العقلاني؛ كانتا سلمنا المدينة إلى الأشرار وسمحنا لهم بأن يصبحوا أقوياء، وتركنا الناس المحترمين يموتون. وعلى غرار ذلك نقول إن الشاعر المقلد يغرس ميولا سيئة في النفس، فهو يطري مخالفتها للعقل، وعدم تمييزها بين العظيم والحقير، واعتبارها الأشياء الواحدة كبيرة مرة وصغيرة مرة أخرى، واقتصارها على إنتاج الأوهام، والوقوف على أبعد مسافة من الحقيقة^(٢٤).

مهما بلغت مهارة أفلاطون في تجريد الشعر من الأهلية فإن هذا التجريد يعتمد على عدد من الاستدلالات الزائفة والأحكام المسبقة التي امتنع الفيلسوف عن مناقشتها. وقد أتاح له الخلط بين الحقيقي والصحيح والحسن أن يؤكد أن الشاعر الذي يقلد الأهواء البشرية «يميل إلى العناصر السفلى في النفس» ويشتمها كمثال إلى الجمهور. فالتنهج الذي اتبعه هنا يستند إلى مسئلة تحتاج إلى برهان، وتجسد مقدما الحكم الذي أصدره المذهب الجينيبي وبوسويه على كتاب المسرح في القرن السابع عشر. من جهة أخرى، لم يبحث أفلاطون مفهوم التقليد بالرغم من أنه يجعل منه محور استدلاله: فقد انطلق من مبدأ مفاده أن التمثيل، مهما بلغت أمانته ودقته، هو بالضرورة أدنى قيمة من الأصل؛ وبذلك أهمل تماما قيمة الكشف التي يمكن أن تقدمها المحاكاة، أي طاقة التمثيل على تعريفنا بحقيقة الشيء لأنه يفرض على الفنان أن يبين عددا من خصائص هذا الشيء أو صفاته (الأشكال، الألوان، البناء، إلخ...). أخيرا، إن تبني أفلاطون للشائبة التي تضع عالم النثر الثابتة الدائمة في مقابل عالم الظاهر الحسي الذي هو انعكاس أو ضلال للأول، قاده إلى اعتبار أن الحقيقي والصحيح والحسن وجودا ذاتيا، وأن مهمة الفيلسوف والعالم هي تجاوز عالم الظاهر لبلوغ عالم المثل، وهذا التوجه من شأنه أن يجعل من الحقيقي والصحيح والحسن واقعا سابقا لعمل الفيلسوف أو الفنان وأن يطمس بالتالي طبيعة هذه المفاهيم المركبة، وبعبارة أخرى، يمكن القول إن أفلاطون يأخذ عمدا بمنطق الحقيقة بدلا من منطق المعرفة.

الأدب والواقع المحسوس: نظر أم إبداع؟

عندما أقام أفلاطون تراتبية بين واقع العالم المحسوس وواقع عالم المثل، عطل مسبقا كل محاولة من جانب الفنان لكشف واقع العالم المحسوس الذي لا مدخل إليه سوى الاختبار المباشر، بحجة أنه ليس العالم الحقيقي،

والحال أنه لا بد من الملاحظة أن مؤلفات كثيرة ظهرت منذ نشأة الأدب وشهدت على الجهد المبذول لكشف الواقع، سواء في بعده المادي (الأشياء) أو بعده الاجتماعي (الطبقات الاجتماعية وصراعاتها) أو في بعده النفسي (تصوير الأهواء).

فمن الإلياذة إلى جرمينال، ومن بلزاك، ديكنز، فلوبير، تولستوي، هنري جيمس، طاغور إلى روبغرييه، سرّوت، بوتور أو غراك، نشأ أدبٌ يعترف بالعالم الواقعي الذي لا يراه أفلاطون سوى ظل، ويهتم بوصفه، من دون مشكلة ظاهرة ومن دون استناد إلى مرجع متعال. ولا شك في وجود اختلافات كبيرة بين الكتاب حول طبيعة هذا الواقع وكيفية وجوده. ففريق يرى الواقع متمثلاً بالعالم الاجتماعي وطبقاته وصراعاته وتاريخه؛ وفريق آخر يراه متمثلاً في الوعي الفكري والنفسي للفرد؛ لا وجود إلا ما يقع تحت الإدراك والحس؛ وفريق ثالث يرى الواقع متمثلاً باللغة التي بها وحدها يتكوّن النص ويمكن قراءته؛

الحياة الحقة، الحياة التي نكتشفها في النهاية ونستوضح أمرها، وبالتالي الحياة الوحيدة التي نعيشها فعلاً، هي الأدب؛ إنها الحياة التي نجدها، بمعنى من المعاني، في كل وقت لدى كل الناس، ومنهم الفنان. ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسمعون إلى استيضاح أمرها^(٣٦).

يضاف إلى ذلك أيضاً التضاد بين الكتاب الذين يهتمون بوصف الواقع القائم، وأولئك الذين يقدمون العالم - الاجتماعي والنفسي - كما ينبغي أن يكون^(٣٧) ويظهر هؤلاء كأنهم يأخذون القارئ إلى واقع مثالي يبقى واقعا، في نظرهم، ما دام ممكناً. وضمن هذا المنظور نضع مشروع إصلاح السلوك، المفضل لدى الكتاب الكلاسيكيين، والذي رسم لآبروير نموذجاً له في مقدمة كتابه «الطبائع»:

يمكنه [الجمهور] أن ينظر على هوّنه إلى الصورة الطبيعية التي رسمتها له، فيتعرف على بعض عيوبه التي لامستها بالوصف، ويصلحها. هذه هي الغاية الوحيدة التي ينبغي أن تسعى إليها في الكتابة، والنجاح الذي نعوّل عليه. وما دام الناس لا يفتنون العيب فينبغي ألا نملّ من لومهم عليه؛ فقد يصبحون أسوأ حالاً لو افتقدوا الرقباء والمتقدين؛ وهذا هو الدافع إلى الوعظ والكتابة، لا يملك الخطباء ولا الكتاب مقاومة السرور الذي يؤلده

تصفيق الناس لهم، ولكن عليهم أن يخجلوا من أنفسهم إن كانت غايتهم من الوعظ والكتابة هي فقط، تلقى الشاء: زد على ذلك أن المواضقة الأضمن والأوضح هي تغيير السلوك والاصلاح لدى القراء والسامعين. يجب ألا نتكلم والا نكتب إلا للتهذيب^(٢٨).

ومع احترام النسبة، نجد أن هذا الأمر ينطبق على مشروع الأدب. الملتزم. الرامي إلى تغيير العالم سياسيا واجتماعيا، كما حدده سارتر. في كتابه «ما الأدب؟».

على صعيد آخر، أبعد من السؤال عن طبيعة الواقع - القائم أو القادم - الذي يصوره الأثر الأدبي، يمكن تناول علاقة الأدب بالمعرفة من خلال منظورين آخرين: الأول هو التماثل بين الأثر والعالم، انطلاقا من المبدأ القائل بأن الكاتب - أو الفنان - يحاكي عملية الخلق لأنه يصنع، على مستواه وضمن إمكانياته، كيانا ذا معنى. وهذه الفكرة قديمة، فنحن نراها في نظرية اليونانيين، المبكرة والتي طالت قرونا. إلى نتاج هوميروس واعتبارهم إياه تعبيرا عن رؤية معينة للعالم لا يمكن تجاوزها بحيث تم تحويلها إلى قاعدة للثقافة اليونانية. وقد اعتبر اليونانيون «الإلياذة» و«الأوديسة» وبعدهما «الأناشيد الهوميرية» نصوصا جامعة لكل ما يتعلق بالأهواء والحرب والسياسة، فضلا عن الشكل الشعري. وقرسُ منذ ذلك الزمن البعيد أن الشاعر - وهو الخالق بالمعنى الاشتقاقي - يقدم لنا العالم بمعناه وبنيته.

في القرن السادس عشر، شدد الشعراء ومفكرو النهضة بدورهم على هذا التماثل الذي سنجده فيما بعد في قلب الآثار الرومانسية. فقد حرص بلزاك على التنبيه، في مقدمة كتابه «الكوميديا البشرية»، إلى أن هذا العمل ينتمي إلى مشروع جامع. وقد غدته قراءته للامارك وكوفيه وجوزفوا سينهيليير. فبنى مشروعه على فكرة «التشابه بين البشرية والحيوانية»^(٢٩)، واختيار بلزاك لهذا المنحى جعله لا يكتفي بجعل المجتمع «مبرز القوانين sociodicié كما يقول بورديو^(٣٠)، ومتحولا إلى مطلق، بل ذهب إلى أبعد من ذلك إذ وضع نفسه في موقع متعال عندما اعترف لهذه «البشرية» بهامش من الحرية. وبعدها تجاوز مبدأ الحتمية الذي توجي به علوم الطبيعة، أكد أن مصير المجتمع لا يمكن توقعه تماما. ففي مقابل المنطق العلمي وضع الهوى بالمعنى الواسع للكلمة، والهوى يعيدنا إلى حرية الاختيار التي لا يحرم الخالق منها الإنسان لأنه الخالق:

عندما وصف يوفون الأسد اختصر وصف انثاه اللبوة ببضعة سطور؛ ولكن المرأة في المجتمع ليست دائما أنثى الرجل. فقد نجد في الأسرة شخصين مختلفين تماما. وقد تصلح زوجة التاجر أحيانا لتكون زوجة أمير، وغالبا ما تقصّر زوجة الأمير عن قدر زوجة الفنان. ففي الحال الاجتماعية مصادقات لا تسمح الطبيعة لنفسها بها، لأن هذه الحال هي الطبيعة والمجتمع معا، لهذا كان وصف الأصناف الاجتماعية يربو على ضعفي وصف الأصناف الحيوانية، إذا ما حصرنا النظر بالجنسين. أخيرا، هناك القليل من الدراما بين الحيوانات، ولا محل هنا للبس، فبعض الحيوان يهجم على بعض. والناس أيضا يهجم بعضهم على بعض، ولكن تفاوت الذكاء يجعل المعركة أكثر تعقيدا بكثير^(٢١).

إن هذه النظرة إلى الأثر تعطينه وظيفة الميثية، باعتباره يحاول تقديم تفسير لنشأة الكون الحاضر الذي اختبرناه. هذا بصرف النظر عن اسم المبدأ الذي أطلق أول حركة فيه: المطلق، بالنسبة إلى المؤمنين، أو سقوط الذرات وانحرافها، بالنسبة إلى لوكريس.

الكون والإنسان

قد يبدو الأثر أيضا محاولة للتعبير عن بنية العالم ووظيفته من خلال التصميم الذي يعتمد الفنان. وقد فتن التماثل البيوي الكثير من الكتاب فصمّموا كتبهم، بقدر متفاوت من العلانية، وفق منطق العلاقة بين الإنسان والكون. هذا المنظور تجسّده، على سبيل المثال، قصيدة موريس سيف (١٥٠٠-١٥٦٠) الطويلة المعنونة «الإنسان»^(٢٢) والتي يحاول فيها الشاعر أن يروي قصة البشرية متدرّجا من التكوين، فالطرد من الجنة، فمقتل هابيل، فحلم آدم التبيّثي، فحكاية آدم لحواء، كل ذلك في ثلاثة كتب يتألف كل كتاب من ألف بيت وينتهي بثلاثة أبيات ختامية^(٢٣). وتشدّد هذه القصيدة على كرامة الإنسان ككائن مفكر ومنهج للمعرفة الجامعة المستوحاة من أطر المعرفة القروسطية^(٢٤)، وعلى هذا النحو «ينطوي آدم/ الإنسان، بسبب قدرة التوليد اللامتناهية عنده، على جماع البشرية»^(٢٥).

طبعت هذه النظرة الحركة الرومانسية بعمق، فكان اجتذاب هذه الحركة إلى فكرة «النفوس» التي تستلزم وحدة الإنسانية في الزمان والمكان استجابة لهذا التوق إلى الجمع. وهذا ما كتبه ليون سيليه:

لم يصدّق الرومانسيون الفرنسيون الشغوفون بالوحدة والانسجام والتوليف، عندما أخذوا من عصر الأتوار الإيمان بالتقدم، أن الفلسفة التقدمية تفرض مفهوما ماديا للإنسان فحاثوا، على العكس، إدخال الروح إلى المفهوم المادي للتقدم، وبالتالي إيجاد وحدة بين الروحانية والمادية. ومن المفاهيم الرومانسية النموذجية مفهوم مذهب بجرأته مبني على التماثل بين تاريخ كل فرد وتاريخ البشرية. وقد شرح بلانش، صاحب قصيدة «أورفيه» التعليمية وأحد كبار ناشري الأفكار في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، هذا التماثل على هواه: «تاريخ الإنسان هو تاريخ شعب، هو تاريخ كل الشعوب، هو أخيرا تاريخ الجنس البشري. وتاريخ الجنس البشري نفسه هو تاريخ كل فرد» (١٣٦).

ويظهر هذا التوق خصوصا في هيكلية كثير من الآثار الرومانسية. نلاحظ هذا الأمر في المكانة المهمة التي احتلتها النوع الملحمي طيلة القرن التاسع عشر الذي كان، غداة مرحلة الثورة، يستعد للتعبير عن الميثاق الكبرى التي تمجد البشرية في نشأتها وعلاقتها بالخالق وتاريخها. نجد هذا عند لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) في «جوسلين» (١٨٢٦) و«سقوط ملالك» (١٨٢٨)، وعند هينغو (١٨٠٣-١٨٨٥) في «ملحمة العصور» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) و«الحمار» (١٨٨٠) و«نهاية الشيطان» (١٨٨٦) وفي «البؤساء» (١٨٦٢) و«عمال البحر» (١٨٦٦)، وعند كيني (١٨٠٣-١٨٧٥) في «أهستيروس» (١٨٢٢) (١٣٧).

ونلاحظ هذا الأمر أيضا في تأليف كثير من المجموعات الشعرية في ذلك العصر - فهذه هي حال «التأملات» (١٨٥٦) لفليكتور هينغو مثلا، وقد كشف ليون سيليه، في مقدمة الطبعة البديعة التي نشرها لرائعة هينغو، التصاميم المتعاقبة التي تصوّرها الشاعر، وأوضح كيف انطلق هينغو من بنية بسيطة تقابل بين ما كان قبل موت ليوبولدين (١٨٤٣) وما صار بعده، بين «الماضي» و«الحاضر» لينتهي بعد سلسلة من المراحل والشكوك إلى تصميم نهائي من ستة كتب: «الفجر»، «النفس المزهرة»، «الكفاح والأحلام»، «أبيات لابنتي»، «في الطريق»، «على حافة اللاتهاية»، والعمل الذي تحقق يتجاوز التعبير عن «سأفئة مستمدة من التجربة وحدها. لهذا ينبغي ألا نخطئ في فهم العبارة التي أوردها الشاعر في مقدمته لوصف عمله «مذكرات نفس»، بل يجب أن نقرأ بتمعن التعليق الذي كتبه بعد ذلك مباشرة:

إنها كل الانطباعات، كل الذكريات، كل الوقائع، كل الأوهام الغامضة أو الضاحكة أو الحزينة التي يمكن أن يحتويها الوعي، العائدة أو المستعادة، شعاعاً بعد شعاع، تنهداً إثر تنهد، والمختلطة داخل سحابة داكنة واحدة. إنها الوجود البشري الخارج من لغز المهذ والدخل إلى لغز اللحد. إنها روح تنقل من بريق إلى بريق تاركة وراءها شبابها والحب والوهم والكفاح واليأس، والتي تتوقف ولهانة «على حافة اللانهاية». يبدأ هذا بابتسامة، ويتابع بدمعة، وينتهي بصوت بوق الهاوية^(٢٨).

والمجموعة الشعرية مبنية على شكل مُسارّة يمثل فيها الشاعر دور المريد mystic تتقدمه الفتاة المتحوّلة إلى ملاك^(٢٩)، و تجري في ختامها عملية التعرف:

بعد صراع طويل، لأن المجوسي هو الذي يظهر لنا فريسة لرغبات الجسد وحبائل الشك، يرغب الشاعر في أن يصل إلى الصفاء الذي وراء الظلمات بتشجيع من الطبيعة التي تشع فتولد الحياة مع الموت. الموت هو الولادة: ليس الموت أسود بل أزرق؛ تاريخ البشر مسير نحو اللازورد، والكلمة الأخيرة هي الأمل^(٣٠).

يمكننا تسجيل ملاحظات مماثلة بشأن بنية «أزهار الشر» لبودليير. ففي مقالة كتبها باريي دورفيلي في شهر يوليو دفاعاً عن بودليير وأرسلها إلى مجلة «البلاد» عشية محاكمته، ولكنّ المجلة لم تنشرها، رفض الكاتب الطريقة التي يسيّر فيها الاتهام الذي يعزل بشكل اعتباطي آياتاً أو قصائد من المجموعة ليحمل الشاعر مسؤوليتها. وأشار بصورة خاصة، في القسم الأخير من هذه المقالة الطويلة:

لا يمكننا ولا نريد أن ننقل شيئاً من المجموعة الشعرية التي نحن بصددّها، وإليك السبب: ليس للقطعة المعزولة سوى قيمتها الفردية، وعليّنا ألاّ نتع في الخطأ، لأن لكل قصيدة من كتاب السيد بودليير، زيادة عن جودة تفاصيلها وغنى فكرتها، قيمة كبيرة جداً مستمدة من مجموع الكتاب ومن موقعها فيه، فإذا انتزعناها منه خسرت هذه القيمة، وينبغي ألاّ نسمح بذلك، إن الفنانين الذين يرون الخطوط خلف فيض الألوان يدركون جيداً أنّ هناك عمارة سرية، تصميمًا رسمه الشاعر بالتأمل والإرادة^(٣١).

وقد عاد بودلير إلى هذه الحجة في الملاحظات التي جمعها لدفاعه. فعلى هامش مقابلة لفرديريك دولامون ظهرت في مجلة «الحاضر» في ٢٢ يوليو ١٨٥٧ وركزت على الثوية المستوحاة من المسيحية. كتب بودلير هذا التعليق:

هذا ما فعلته في كتابي بطريقة رائعة؛ فهناك قصائد برينة كثيرة تدحض القصائد غير البرينة. فكتاب الشعر ينبغي تذوقه بمجمله وبخلاصته^(١٢).

وقد عاد إلى هذه الفكرة أيضا في ملاحظتين أرسلهما إلى محاميه:

ينبغي الحكم على الكتاب بمجمله، وعندئذ يظهر مغزاه الرهيب. فليس لي إذن أن أَرْضَى عن هذا التسامح النادر الذي لا يتهم سوى ١٢ قصيدة من أصل مائة. هذا التسامح يقضي علي. فعين أفكر بهذه المجموعة المنسجمة من القصائد في كتابي أقول لقاضي التحقيق: خطئي الوحيد هو أنني اتكلتُ على الذكاء العام ولم أضع مقدمة أعرض فيها مبادئ الأدبية وأبرز مسألة الأخلاق المهمة. [...] وأقابل كل تجديف باندفاع نحو السماء، وكل بذاءة بأزهار أفلاطونية. فمنذ نشأة الشعر هكذا كانت تُولف المجلدات. ولكن ما كان بالإمكان وضع كتاب يمثل قلق الخواطر داخل الشر، بشكل آخر^(١٣).

ولا يدهشنا أن تفشل هذه الحجة في إقناع المحكمة. نظرا إلى الجو الأخلاقي والاحترام البورجوازي الذي كان القضاء يتمسك به في فرنسا في ذلك الزمن.

في المقابل، يدهشنا أن يعتبر بعض نقاد بودلير أنه لا تجوز المبالغة في تقدير الطابع البنائي لـ «أزهار الشر»، هذه «العمارة السرية» التي راق لباربي دورفيلي استخراجها. فقد رأى أنطوان آدم، في مقدمته لطبعة «أزهار الشر»، أن الأبحاث التي انكبت على هذه المسألة انتهت إلى «نتائج [...] مغيبة». وأن «هناك حصة كبيرة للفرضيات^(١٤)» في هذا البحث عن الدلالة العامة للكتاب. أما كلود بيشوا فرأى في موضوع «البنية السرية» «واقية من الصواعق من شأنها أن تبعد صواعق الفضاء»^(١٥). وأضاف بعد ذلك بقليل «إن محاولة اكتشاف «العمارة السرية» لـ «أزهار الشر» كمحاولة تفسير بودلير بواسطة أوراق اللعب»^(١٦). ويعترف بيشوا بالتأكيد بأن هذا العمل هو «كتاب» وليس «مجموعة شعرية»، «كتاب اختار بودلير أقسامه، أما إطاره فحدّثته القصائد التي سبق نظمها، وأوحى بدوره بقصائد جديدة»، ولكن درجة البناء هي في النتيجة محدودة:

ليست «أزهار الشر» نتيجة تصميم مسبق؛ فاللمدة التي انقضت في إبداعها، والتصاميم المتوالية التي رسمها لها الشاعر، تمنع مثل هذا التفسير؛ فلم يكن لها وجود قبل أن تحقق هذا الوجود. إن تصوّر قصيدة على غرار «الكوميديا الإلهية» كان مستحيلاً في القرن التاسع عشر^(١٧).

ولكن، لماذا نجعل من «أزهار الشر» عملاً منفرداً في القرن التاسع عشر ولا نقرأه ببساطة، من حيث بنيته ومشروع الشاعر فيه، ككتاب شبيه من نواح كثيرة بكتاب «التأملات» الصادر قبل سنة من الطبعة الأولى من «الأزهار»؟ لو نظرنا في «الأزهار» من هذه الزاوية لوجدنا الاهتمام الكبير الذي أولاه الكاتب لبنية الكتاب التي أجري عليها تعديلات بارزة في طبعة عام ١٨٦١ وزاد عليها قسماً، هو «لوحات باريسية»، رفع عدد قصائدها إلى ١٦١ قصيدة موزعة إلى ستة أقسام: السأم والمثالي، لوحات باريسية، الخمر، أزهار الشر، التمرّد، الموت، وعلى غرار هيفو، وأنسجاماً مع النظرة الرومانسية إلى العالم التي يعتنقها بودلير، نجد في هذا العمل توقاً إلى الكلية.

وبعدما عرض الشاعر من منظور ياسكالي طبيعة الإنسان المزدوجة المبرّقة بين التوق إلى المثالي وتجربة السأم^(١٨)، استعرض، على التوالي، المحاولات المختلفة التي بذلها الإنسان للخروج من وضعه: بناء شعر الحداثة انطلاقاً من ظاهرية المدينة، تجربة «الفردوس الاصطناعي»، البحث عن اللذة المستمدة من السادية والماسوشية، التمرّد على الخالق خصوصاً باستدعاء صور تمثل وصاية قابيل والشیطان، الموت كحال قصوى للهروب.

بهذا الشكل، يمكن أن يتبدّى الكتاب فعلاً كحكاية مسار تعليمي يعبره الإنسان للوصول إلى الكشف النهائي: الموت. ولكن من طبعة ١٨٥٧ إلى طبعة ١٨٦١ بدل بودلير بشدة اتجاه هذا المسار. ففي عام ١٨٥٧ ختم الكتاب بقصيدة (سونيتة) «موت الفنانين» التي تترك الاحتمال للأمل ولمصالحة الإنسان مع نفسه في إطار «حياة سابقة» مستعادة، لأن من الممكن الاعتقاد:

أن الموت المحوّم كشمس جديدة
سيفتح أزهار عقولهم^(١٩)

في المقابل، ختم الشاعر طبعة ١٨٦١ بقصيدته الطويلة «الرحلة» التي فجّرت منطلق المسار التعليمي:

أيها الموت، أيها القبطان العتيق، حان الوقت، فلنبجرا
هذه البلاد تضجربنا، أيها الموت! فلنقلع!
فإذا كانت السماء واليحر أسودين كالبحر،
فقلوبنا التي تعرفها مملوءة بالأشعة!
اسكب لنا سَمَك لينعشنا!

فنحن نريد، لفرط ما أحرقَت هذه النار عقولنا،
أن نغوص إلى أعماق الهاوية، جهنم أو السماء، ما هم؟
إلى أعماق المجهول بحثا عن «الجديد»! (٥٠)

هنا لا أثر لـ «فم الظلام» الذي يكشف للإنسان معني مصيره: فبودلير
بشيل يخطر المجهول كما قبل، خلال مجرى الكتاب، وخلافا لصاحب
المزامير (٥١)، بفكرة أن العالم يمكن أن يكون انعكاسا للجحيم، مُرسيا بذلك
قواعد «رمزية مقلوبة» بحسب عبارة ل. ج. أوستن (٥٢):

أيتها السماوات المفتتة كالسواحل الرملية

فيك تتمرأى كبريائي

غيومك الواسعة اللابسة ثوب الحداد

عربة موتى لأحلامي

وأضواؤك هي انعكاس

الجحيم الذي ينشرح فيه قلبي (٥٣)

هذا التماثل بين بنية الكتاب وبنية الكون حاول مالارميه أيضا تطبيقه.
«قال في تص مشهور عنوانه «سيرة ذاتية» كُتبه جوابا عن بحث ليفرلين:
باستثناء مقطوعات الصبا النثرية والشعرية وتتمتها التي ترجع صداها
والمشورة هنا وهناك، كنتُ كلما ظهرت الأعداد الأولى من مجلة أدبية أحطم
وأحاول شيئا آخر، بصبر الخيميائي، واستعداد للتضحية بكل غرور وكل لذة -
لما كانوا يحرقون في الماضي أثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل
اصرام موقد الأثر الكبير. ماذا؟ يصعب القول: كتاب، ببساطة تامة. كثير
الأجزاء. كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إيعاءات
المصادفة، مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، سأقول:
الكتاب، مقتبعا بأنه لا يوجد في الحقيقة، سوى كتاب واحد. يحاول كل كاتب
اليقه، حتى التوايح، من دون أن يدري. إنه التفسير الأورفي للأرض الذي هو

واجب الشاعر الوحيد واللغة الأدبية بامتياز: لأن إيقاع الكتاب نفسه، الحي والخالى من الطابع الشخصي حتى في ترقيم صفحاته، يقترب من معادلات هذا الحلم، أو التشيد^(٥٤).

لم يحقق مالارميه سوى جزء من البرنامج. ويمكن التفكير بأن قصيدة «رمية نرد لا تبطل المصادفة»^(٥٥)، وربما مشروع «الكتاب» كانا محاولتي جواب. ومن خلال دمج، في كتاب «رمية نرد»، بين استخدام اللغة والأثر الأيقوني المتحصل من ترتيب الكلمات فوق الصفحة، ومن أشكال الحروف المختلفة المختارة، قدّم مالارميه للقارئ/المشاهد نوعاً من القصيدة التامة - نصاً ولوحة هي صورة فعلية عن العالم مرسومة من منظور يريد تجاوز المعقول واللامعقول، لأنه يهدف إلى الجمع بين مفهوم المصادفة والنظام المتناقضين. ففي رسالة مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٩٧ وموجهة إلى أندريه جيد. حدّد مالارميه مقصده بتوضيح الطابع الترميزي لكتاب «رمية نرد»:

في هذا الوقت تجري طباعة القصيدة كما تصوّرت ترتيب صفحاتها. ففي هذا الترتيب كل قوة التأثير، فالكلمة ذات الحرف الكبير تتسلط، وحدها، على صفحة بيضاء كاملة، وأعتقد أن تأثيرها مؤكد. [...] والكوكبة تعطي القصيدة حتما هيئة سير الكوكبة، حسب القوانين الصحيحة وبمقدار ما هو متاح لنص مطبوع، والمركب يمنحها رباطاً يجمع أعلى الصفحة بآخر الصفحة التي تليها، الخ... فوجهة النظر كلها [...] أن إيقاع الجملة المعبرة عن فعل أو حتى عن شيء لا يكتسب معنى ما لم يحاك الفعل أو الشيء، وما لم ينجح - إذا صورناه على الورق واستخدمنا الحروف البارزة الأصلية - في تقديم شيء منهما بالرغم من كل شيء^(٥٦).

بعد بضعة أشهر تابع مالارميه معلقاً على نقطة أخرى، مهمة أيضاً، في رسالة بعث بها إلى كميل موكلير في ٨ أكتوبر ١٨٩٧:

أعتقد أن كل جملة أو فكرة ذات إيقاع عليها أن تعطي هذا الإيقاع شكل الشيء الذي تتحدث عنه، وأن تتقل مجمل هيئة هذا الشيء عارية، مباشرة، كأنها منبثقة من الذهن. هكذا «يبرهن» الأدب على قيمته: فلا مبرر آخر للكتابة على الورق^(٥٧).

«البرهان» - والكلمة شائعة لدى مالارميه - الذي يجب على الأدب تقديمه لا صلة له بمشروع محاكاة العالم الحقيقي، ولو عن طريق الكتابة الرموزية أو القصائد التصويرية؛ بل يكمن في القدرة على خلق واقع جوهري لا تنكشف حقيقته إلا بمقارنته بنفسه.

هذا هو طراز الواقع الذي حلم به مالارميه حين بدأ «الكتاب» الذي وُلدت فكرته عام ١٨٦٦ والذي عمل فيه بصورة متواصلة بعد ذلك، وخصوصاً من سنة ١٨٧٢ إلى سنة ١٨٨٥، ومن ١٨٩٢/١٨٩٣ حتى وفاته. ويذكر جاك شيرر في مقدمة الطبعة التي أعدها للأوراق التي كتبها مالارميه في إطار مشروع الكتاب (وعدها مائتا ورقة وورقتان):

في النظام الأدبي لا بد لـ «الكتاب» من أن يبين واقعه من خلال «برهان». وفكرة البرهان هي نتيجة مباشرة لفكرة المقابلة والتشابه. ففي غياب التشابه الخارجي، أي التماثل، يجب أن يجد «الكتاب» في نفسه مظهرين متلاقين: فإن تلاقيا فهذا دليل على وجود شيء من الحقيقة في هذه اللعبة؛ ووجود نقطة التقاء سيبين موضوعية ما نحن بصدد. أما «الكتاب» فهو حقيقي بمقدار ما يطابق نفسه، وإلا فهو مجرد فانتازيا، أو مقامرة من أولى واجبات الأدب إبطالها^(٥٨).

وهكذا فإن ما يحاول مالارميه تأكيده وتحقيقه هو نوع من المباشرة المطلقة - والموضوعية تماماً - في الأثر: فلا يمكن لـ «الكتاب» أن يكون إلا بشرطين: ألا يدين بشيء لشخصية المؤلف الذاتية - «الأثر الصافي يفرض اختفاء صوت الشاعر وترك المبادرة للكلمات»^(٥٩) - وأن «يقطع تماماً كل صلة له بالمناسبة»^(٦٠).

هكذا نعين ما يميز مالارميه عن هينغ أو بودلير: ثم يعد التماثل بين الأثر والعالم قائماً على علاقة التشابه بين التمثيل وموضوع التمثيل، ولا على علاقة التقابل بين بنية الإنسان وبنية الكون، بل على كون الأثر «موجوداً» وأن العالم «موجود». وبهذا المعنى يتجاوز «الكتاب» الذي حلم به مالارميه - وكتب بعضاً منه - المشروع الذي شكلته سونيته yx، لأن هذه «السونيته التي ترمز إلى نفسها»^(٦١) لا تستبعد وجود صلة بين عالمين بفضل «مرآة نجمية ومبهمة معلقة في قلب الدب الأكبر تربط هذا المنزل الذي هجره العالم بالسماء وحدها»^(٦٢). وبهذا المعنى أيضاً يتجاوز «الكتاب» المحاولة التي يمثلها «رمية نرد».

المعرفة والكلية

من القصائد العشر المنشورة في «البرناس المعاصر» في ١٢ مايو ١٨٦٦ إلى الأوراق المكتوبة بقصد تأليف «الكتاب»، يمثل عمل مالارميه حالة قصوى من حالات تأليف الأثر ككلية تفرض استبعاد كل ما يمت إلى الذات المبدعة. وهكذا يصبح الأثر «مشهداً للمادة الواعية لوجودها، ولكن المندفعة قسراً في حلم تعرف أنه منقصل عنها»^(٦٣).

فكرّي فُكّر نفسه، وتوصّل إلى مفهوم صاف. [...] أنا لم أعد شخصا. فُلستُ أسطفان الذي عرفته - بل أنا استعداد الكون الروحي ليرى نفسه وينمو عبر ما كان أنا^(٦٤).

ولكن هذا التوق إلى الكلية يحمل، كما يرى إيف بونفوا، شيئا قريبا، في جانب ما، من «بنى الفكر القديم الكبرى»^(٦٥)، كما تمتلّت في النظرة إلى العالم في القرون الوسطى. ففي ذلك العصر «كان الفكر قادرا على تمثّل العالم من خلال مظاهره [...] وكان يكفي أن نعمّق قراءتنا للعلامات لكي نصل إلى اختبار الوحدة مع البقاء على مستوى الوقائع الحسية؛ وهذا الاختبار هو الذي أطلق عليه مالارمييه في نصوصه الأولى اسم النشوة»^(٦٦). ولا شك في أن مالارمييه تنبّه سريعا إلى أنه لم يعد من الممكن القبول بالـ «معرفة من الداخل»، وأن عليه من الآن فصاعدا «المرور بالأصناف وبعوالم التفكير السائدة في عصره والتي ترى الشيء مجرد غرض، أو مادة ذات قياس بسيط»^(٦٧).

ولكن مالارمييه لم يتخلّ تماما، على ما يبدو، خلال بلورة مفهوم مادي للمعرفة، عن إمكان تصوّر التناهي على طريقة ما أسماه بودليير «التمائل الشامل»^(٦٨). على اعتبار أن تكوين الشكل الصافي للوردة «الغائبة عن كل باقة»^(٦٩)، ولجوهرها ينطلق من تجربة حسية، ومن عدم الرضى عن هذه التجربة، لسا إذن بعيدين عن النظرة القروسطية بالقدر الذي نتوقعه: «النشوة خلصتنا من التناهي، ولكن التناهي كان طريق النشوة»^(٧٠). فضلا عن ذلك، اعتقد مالارمييه، كما كتب بونفوا، أن «التعبير عن جوهر الكون يظل ممكنا في الآثار المقلية لبعض الشعراء»^(٧١). وإلى هذا يضاف التوق إلى الكلية.

والحال أن العلم الحديث يتكوّن في سياق رفض هذا التماثل، أو في سياق تأكيدات استحالته. ولا شك في أن النقد الأدبي أو الفني يتمسك عمدا باحتمال وجود تماثل بين بنية الأثر وبنية العالم وبأن الأولى يمكن أن تفسر الأخرى. ولكن هذا الطرح يغفل منهج العلم وتقدمه. وقد أشار هيرمان بروش إلى الفرق بين النهجين: يمكننا أن نطلق على هذه الرغبة الكامنة في الشأن الأدبي، حين تظهر كمنية للجهد المبذول لتوسيع مدى الإدراك، اسم التلهّف إلى المعرفة، أو المسارعة لتجاوز المعرفة العقلية التي لا تتقدّم سوى خطوة خطوة والتي حين تصل إلى مبتغاها لا تحقق أبدا مثل هذه الكلية^(٧٢).

ويرى بروش أن الفرق قائم خصوصا في اعتقاد الكاتب أو الفنان بالقدرة على إيجاد جواب تام عن الأسئلة التي يطرحها الإنسان حول مصيره وموقعه في العالم. وفيما يظل العلم «دائما نظاما غير مكتمل، ودائما في طور التقدم»، يملك الفن ميزة هائلة وشبه سحرية، لا ليشكك وحسب؛ بل ليعكس هذه الكليّة في كل فعل من أفعاله. ولا شك في أن الفن كفن هو أيضا نظام غير مكتمل، ولكن كل عمل فني بمفرده هو مرآة للكليّة، مرآة لـ «المثال» الكبير الذي هو فكرة النظام بكامله^(٧٢).

مع ذلك - ومهما كانت وجهة نظر بروش في هذا الصدد، وهي ليست بدئية على كل حال - فإن فكرة المعرفة المتّجهة نحو الشمولية تتطوي على شيء من السذاجة و«تقليد القدامى» حسب تعبير إيف يونفوا.

ويتخذ هذا التقليد للقدامى وجهين يجدر التمييز بينهما، الأول يشدّد على المعرفة. وهذه هي حال كلوديل عندما حاول في كتابه «فن الشعر» أن يعادل بين نظام اللغة ونظام الكون. فاللغة، في بعدها التحليلي، تعمل كموشور يقسم ألوان الشعاع الذي يعبره. وهذا التقسيم يرتد إلى نوع من الحرية الأساسية عند الإنسان الذي، على صورة خالفه، يملك القدرة على التسمية:

كل ما يندرج في الزمن يكون لازما لاكتمال تكوين ما يحيطه ويسبقه، وهو يجد خارج نفسه سبب وجوده الذي يتحقّق بوجوده. أطلق اسم المعرفة، أولا، على ضرورة كل واحد ليكون جزءا؛ وثانيا، على حرية المرء في أن يكون هذا الجزء وأن يخلق موقعه بنفسه داخل المجموع؛ وثالثا، على الارتداد، وهو أن يعرف المرء ما صنع^(٧٣).

ولكن هذه الحرية التي يعترف كلوديل للإنسان بها خاضعة لنظام العالم، ووظيفة فعل القول تأكيدها. وهذا الفعل يبيّن أولا أن «لا شيء يقوم من نفسه بل من علاقات لا تحصى مع كل الأشياء الأخرى»^(٧٤). ويشير كلوديل أيضا إلى دوام المعنى:

عندما أقول «الجرد» أو «الشمس» فإنني أضع مكان القارض أو النجم، مكان هذا الجرد الخارج من القمامة، مكان شمس المدينة أو الريف. قيمته، العلامة التي ندرج تحتها كلّ الانطباعات التي بوسعه أن يزودنا بها. مع الكلمة، أصبح سيد الشيء الذي تمثله، أستطيع أن أحمل هذا الشيء معي حيثما أشاء، أستطيع أن أتصرّف به كما لو كان هذا الشيء هنا. أن نسَمّي

الشيء معناه أن نكرّره باختصار، أن نستبدل بالوقت الذي يحتاج إليه ليكون، الوقت الذي نحتاج إليه لنلتقط باسمه. وما يبقى من الشيء في العلامة التي هي كلمة، هو فقط «معناه»، قصده، ما يريد قوله ونقوله نحن بدلا منه. إنه هذا المعنى الذي نطابقه على ما عندنا، ونتمثله فيصبح مادة «تفكيرنا» (...). كل «جملة» هي أولا بيان العلاقات، هي التوازن الذي نقيمه بيننا وبين الشيء، بين الذات والموضوع، إنها توازن التأثيرات التي تتعرض لها وتنسبها إليها، إنها الحركة التي ندلّ بها أنفسنا إلى الأشياء وندلّ بها الأشياء إلينا. ولكن بإمكاننا أن نفعل أكثر من ذلك. فالكلمة ليست فقط صيغة الشيء بل هي أيضا صورة عني كعارف بهذا الشيء، فعندما أضع «الكلب» في فكري فإنني أعيد في الحال، وأرتب الصور والاتطباعات المختلفة المتعلقة عندي بهذا الحيوان، وعندما أقول «الكلب ينبح»، فإن الكلب الموجود في ذهني هو الذي ينبح. الكلب الذي يمنحني قوة الفاعل: أكرّر الفعل باختصار فأصبح أنا الكاتب، والممثل^(١٧٦).

بهذا المعنى تكون المعرفة في مفهوم كلوديل، وعلى عكس نظرية باسكال. دعوة موجهة إلى الإنسان لتعيد تمثيل عمل الخائق الأساسي والأبدية: نحن لا نولد وحدنا. الولادة، في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة. لنفهم الأشياء، علينا أن نحفظ الكلمات، أي صورها التي تذوب على لساننا. علينا أن نعيد مضغ اللقمة الواضحة، فالقراءة بين الإدراك والانبثاق مؤكدة، وهي تربط في اللغات الثلاث بين *novi, gignere, nasei, gignosko, genoum* و *connaître, maître, cognoscere*. فكل ما في هذه الأفعال، حتى صيغ الشروع والمجهول الموزعة بين مشتقاتهما، يعبر عن معنى^(١٧٧).

من نواح كثيرة تبدو الألفاظ التي طرحت بها السريالية مسألة العلاقة الممكنة بين الأدب والمعرفة مشابهة لما تقدّم. فبعدما انتقد أندريه بروتون عقلانية عصره التي لا تقدّم، في نظره، سوى صورة مشوهة للواقع لأنها لا تقدّم سوى السطح، رأى أن الأدب قادر على إيصالنا إلى واقع أرفع أو، إذا شئنا، أصدق:

ما زلنا نعيش تحت سلطة المتطق. (...) ولكن الوسائل المنطقية في أيامنا لا تستخدم إلا لحل المسائل الثانوية، فالعقلانية المطلقة التي لم نزل رائجة لا تتيح سوى النظر في الوقائع المستخلصة من تجاربنا المباشرة، في المقابل،

يغيب عنا المنطق النافذ، ولا حاجة إلى أن تضيف أن للتجربة نفسها حدوداً. فهي تدور في قفص تزداد صموية إخراجها منه، وتعتمد على النفع المباشر، وتحرسها الفطرة السليمة. وتحت راية الحضارة، وبحجة التقدم. استطعنا أن نزيل من الأذهان كل ما يمت، خطأ أو صواباً، إلى الخرافة، وإلى الوهم، وأن نحرم كل طريقة للبحث عن الحقيقة لا تتوافق مع المؤلف^(٧٨).

ويرى بروتون أن العالم يكتسب معناه عندما ننظر إليه «على مستوى التماثل»: «إن الأمر البديهي الوحيد في العالم، في نظري، هو الذي تستدعيه العلاقة المباشرة، الواضحة، الوقعة، التي تقوم، في ظروف معينة، بين شيء وشيء، والتي يتجنب الحس المشترك مواجهتها»^(٧٩).

وعلى غرار «التماثل الصوفي» يتجاوز «التماثل الشعري» قوانين الاستنتاج ليجعل الذهن يدرك التبعية المتبادلة بين موضوعي التفكير القائمين على مستويين مختلفين، والذين يعجز متطيق الذهن عن إقامة جسر بينهما، بل يقاوم مسبقاً إقامة أي نوع من الجسور^(٨٠).

ولكن التماثل الشعري، خلافاً للتماثل الآخر وبسبب «منهجه التجريبي»، يشدد على الطابع المباشر لهذا العالم القابل وحده للوجود «ولا يخطر له لحظة أن يوجه اكتشافاته نحو مجد حياة أخرى»^(٨١). وهكذا نجد عند بروتون مجدداً هذا التوق إلى الكلية الذي طبع التفكير الرومانسي بشدة إلى حد اعتراف بروتون في Arcane 17 بأن:

للإيزوتيرية (مذهب الياطنية). مع التحفظ التام على مبدئها، فائدة عملية. فهي تحافظ على دينامية نظام التشبيه والحقل اللامحدود اللذين يتصرف بهما الإنسان. وتضع في متناولها العلاقات القادرة على التقريب بين الأشياء المتباعدة جداً في الظاهر، وتكشف له جزئياً آلية الرمزية العامة^(٨٢).

ولكن بروتون يتحفظ على طبيعة واقع العالم هذا: فهل لهذا الواقع وجود خارج الفرد الذي يتأمله أو يحلله أم لا وجود له إلا من خلال هذا الإنسان؟ نتذكر في هذا الصدد استشهاد بروتون ببركلي، في «ناديا»، ونتذكر هذه العبارة التي يمكن اعتبارها تعليقاً عليه: «من يعيش؟ هل هو أنت؟ ناديا؟ هل صحيح أن الآخرة موجودة في هذه الدنيا؟ إنني لا أسمعك. من يعيش؟ هل أنا وحدي؟ هل أنا نفسي»^(٨٣).

قد يتخذ تقليد القديم، في المقابل، شكلا آخر: شكل دائرة المعارف. وفي هذا المنظور لا تكون غاية الكاتب تأكيد علاقة المعرفة بنظام العالم، على طريقة كلوديل أو بروتون، بل محاولة إنتاج أثر يحتوي على كل المعارف البشرية.

هذه هي الغاية التي نسبها فلوبير إلى بطله في «بوفار وبيكوشيه»^(٨٤). فقد سعى إلى الاطلاع على مجمل معارف عصرهما، تطبيقا لتعريف كلمة «دائرة معارف»^(٨٥). وقد صورهما صاحب الرواية مهتمين، على التوالي، بالزراعة (الفصل الثاني)، والكيمياء (الفصل الثالث)، وعلم الآثار (الفصل الرابع)، والأدب واللغة (الفصل الخامس)، وعلم السياسة (الفصل السادس)، والرياضة البدنية والفلسفة واستحضار الأرواح (الفصل الثامن)، والدين (الفصل التاسع)، ويتردد النقد إزاء المعنى الذي قصد الكاتب إعطاه للمسار الذي سلكه بطله، فهل أراد فلوبير أن يهزأ من سذاجة من يعتقد بإمكان الإحاطة بمجمل المعارف، وأن يفضح من خلال ذلك الاعتقاد الراسخ بالتقدم الذي كان يطبع عصره؟ أم أراد أن يمثل لنا، من منظور مأساوي في النهاية، استحالة كل معرفة حقيقية؟ تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة، لأن فلوبير لم ينجز سوى الفصول العشرة الأولى التي تُولف القسم الأول من مشروعه، مع ذلك يمكن الإشارة إلى أن شك بوفار وبيكوشيه المتزايد في العلم، ونبذ المجتمع البورجوازي الذي يعيشان فيه تدريجيا لهما يجعلهما قريبين من فلوبير نفسه:

كانت فوقيتهما الواضحة تجرح دفاعهما عن أفكار لا أخلاقية جعل منهما فاسقين؛ ولتفتّ عليهما افتراءات، فنشأ في ذهنهما ميل مثير للشفقة، وصارا يريان الحماقة فلا يتسامحان فيها، وصارت الأشياء التافهة تثير حزنهما؛ دعائيات صحافية، مظهر بورجوازي، فكرة حمقاء سمعها صدفه، وحين يفكران بما يقال في قريتهما، وبوجود أشخاص آخرين من كولون ومارسكو وفورو يختلفون عن السابقين إلى حد التناقض، كانا يحسنان بأنهما يرزحان تحت ثقل الأرض كلها^(٨٦).

فضلا عن ذلك، يصعب التسليم بأن بوفار وبيكوشيه كانا شخصيتين تافهتين في ذهن فلوبير، لأن الفصلين الحادي عشر والثاني عشر مكوّنان أساسا مما أسماه فلوبير مرارا «التمنّخ»، أي مما دولته الشخصيتان من التناقضات والحماقات التي وجدتاهما خلال القراءة التي راهقت مسيرتهما

عليها. وبالفعل. استند القسم الثاني من الرواية، الذي ينبغي أن يكون بمنزلة أهمية القسم الأول، إلى الملفات التي أعدها فلوبير والتي كانت تشمل، عند سوته: السيناريوات الصريحة، «مجموعة الحماقات»، «ألبوم المركبة»، «معجم الأفكار الموروثة»، «فهرس الأفكار الراقية»^(٨٧). وهناك ما يبرر الاعتقاد الذي «لبيته» الرسائل، بأن فلوبير أراد تقديم هذا العمل الانتقائي الذي يتتبع «حماقات القرن كأنه، على مستوى الحكاية، من صنع شريكه المتواطئين معه. من جهة أخرى، وفي القسم المحرر من الرواية، يتخذ هذا العمل شكل ما اسمه كلودين غوتوميرش «تجاوزا تضاديا»، وهو أسلوب رسم فلوبير عن «لحيته المرقق بين الكلمتين، ومنع كل محاولة للمصالحة بينهما؛ وفي الوقت نفسه، ظهرت الكلمتان في كمال التساوي، وأصبحتا متماثلتين في معني الساري؛ فما عاد هناك مجال للاختيار، ولم يبق سوى رفض الكل؛ وهنا براعة هذا الأسلوب. فالتجاوز دون تعليق والقائمة الإحصائية التي هي له بمنزلة الشكل المضخم يجعلان القارئ من دون دليل يهديه. (...) فالشخصيتان في الرواية نسختان عن المؤلف، لا لأبهما ناطقتان باسمه بل بسبب نشاطهما نفسه. فهما، مثله، تدونان الحماقات بلا نهاية. بما فيها تلك التي دونها فلوبير؛ وهما مثله تكتبان كتابا لثبثا أن الكتب لا تساوي شيئا. وهناك مفارقة أساسية وأخيرة، إذا كان «بوفار» كتابا فاشلا تكون فكرته غير مؤكدة، وإذا كان ناحيا تكون الفكرة غير مؤكدة أيضا. في رواية فلوبير الأخيرة يعود المعنى على نفسه إلى ما لا نهاية»^(٨٨).

تشكل رواية «بوفار وبيكوشيه» إذن حالة قصوى لما يمكن تسميته الإلحاد الموسوعي، من دون أن نعرف تماما إن كان الروائي يشكل في عملية المعرفة أو «العناصر الإيجابية التي تدخل في تكوينها».

في المقابل، استبعد كتاب آخرون هذا النوع من التساؤل جملة، وحاولوا أن يكتبوا، من دون مزاج خاص، مؤلفات ذات طبيعة موسوعية. هذه هي حال دانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١)، مثلا، الذي يشكل كتابه الشهير «روبينسون كروزو» (١٧١٩) نموذجا للكتاب الذي يمرض - في إطار تجربة جرت في مكان مفصل (جزيرة) ووقت محدود - تكوين المعرفة البشرية، و«إعادة استبطان» السينات الأساسية انطلاقا من الجهد الفردي»^(٨٩)، وبناء المجتمع بدءا من اسم روبنسون وفنديري.

وهذه هي حال جول فيرن (١٨٢٨ - ١٩٠٥) أيضا الذي اتخذ عمله منذ لقائه بهتزل عام ١٨٦٢، شكل الاستكشاف المنظم لمعارف عصره. وقد نبّه الناشر في فاتحة كتاب «رحلات ومغامرات الكابتن هاتراس» (١٨٦٦) إلى أن العمل المنشور والذي سينشر سيعتمد خطة عامة واسعة:

إن الكتب المنشورة وتلك التي هي في طريقها إلى النشر ستعتمد في مجملها الخطة التي صممها المؤلف حين وضع لكتابه عنوانا فرعيا هو «رحلات في العوالم المعلوم والمجهول». هالفاية، في الواقع، هي اختصار كل المعارف الجغرافية والجيولوجية والفيزيائية والفلكية التي جمعها العلم الحديث، وكتابة تاريخ الكون بأسلوب خاص جذاب ومثير^(١٠).

وكما هي الحال في قصة «روبنسون كروزو» لديفو، تعتمد إعادة تكوين المعرفة البشرية وعرضها أمام القراء طريقة الرحلة، أي طريقة «الجولة». ولكن مع فارق يستحق الذكر: سعى ديفو إلى موسوعية مكثفة، في إطار محدود هو جزيرة مهجورة، مع أن بطله استفاد بالتأكيد من موارد كثيرة وجدها في حطام سفينة غارقة؛ بينما سعى جول فيرن إلى عمل موسوعي واسع، فجعل أبطاله يسافرون في رحلات طويلة، مع ذلك، قد يكون فيرن تنبّه إلى أن عليه، إضافة إلى تقديم معلومات عصره الإيجابية، أن يعرض تكون المعرفة والاختراع العلمي. فحاول، على الأرجح، تلبية هذه الرغبة من خلال قصة «الجزيرة السعيرية» (١٨٧٤) التي تعادل عنده، كما يقول ميشال تورنيه، «قصة روبنسون كروزو، ...، والتي تحدّث بها بطل ديفو المولود قبله بخمسين عاما»^(١١). «التحدّي» الذي أطلقه جول فيرن تمثل بأن أبطاله الخمسة الناجين - بعدما تحطّم منطادهم فوق الجزيرة - يختلفون عن روبنسون الذي استفاد من موارد السفينة المحطمة والجزيرة الخضراء الغنية بالطرائد، بأن مواردهم تقتصر على «جزيرة صخرية تضربها الأمواج». ولكن بينهم «سيروس سميث»^(١٢)، المهندس - وهذه صفة رائعة تختلط فيها العبقرية والحدق - والبطل الجولفيرني يامتياز الذي يجسّد انتصار العلوم التطبيقية والتقنيات»^(١٣)، والذي سيحوّل الجزيرة إلى مجمع صناعي حقيقي ينتج مواد البناء، ويستخرج المعادن ويصهرها، وينتج الكهرباء. ويصنع تشكيلة من المنتجات الكيميائية.

ويبرز منظور عرض المعارف على الطريقة الموسوعية أيضًا وبطريقة معبرة في كتاب ج. برونو (١٨٣٢ - ١٩٢٣) الشهير «جولة ولدين في أنحاء فرنسا» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٨٧٧^(٩٤)، وهذه الرواية المدرسية التي كتبت في أجواء هزيمة ١٨٧١ وبداية الجمهورية الثالثة، تصوّر في ١٢٧ فصلا، رحلة أخوين يتيمين، أندريه وجوليان، في الرابعة عشرة والسابعة من عمرهما، بعدما هجرا مدينتهما فالسبورغ إثر ضم ألمانيا لها. هجرا ليلبقيا فرنسيّين وليجدوا عمّهما المقيم في مرسيليا، وطبقا لقواعد النوع، تواجه البطالين الصغيرين مجموعة من العقبات والأعداء وينجحان دائما في الإفلات بفضل روح خيرة تنقذتهما من الخطر. وكما يقول مارك سوريانو، «العناية تسهر عليهما، وترسل إليهما في الوقت اللازم زورو Zorro مناسباً»^(٩٥). واستقلت ج. برونو هذا الحافز، ورعت بمهارة مصالح قرائها الصغار الذين تماهوا منذ أكثر من قرن بجوليان وأندريه فتقاسموا المخاوف والأفراح والأخطاء مع هذين «الولدين/الراشدين» اللذين قاما بأعمال كبيرة وتعرّضا لأخطار حقيقية»^(٩٦).

ثم يكن قصد المؤلف كتابة رواية مغامرات، بل أن تكشف، فصلا بعد فصل، التكوّن التدريجي للمعرفة التي اكتسبها جوليان وأندريه طوال رحلتهم. يقوم فعل التعلم على السير، والخط الدائري الذي اتبعه البطالان يكرّر الخط الذي سلكه أصحاب الحرف قديما حين كانوا يجوبون فرنسا من الشرق إلى الغرب للتدرّب. هذا التدرّب ينتهي إلى تحصيل معرفة يمكن وصفها بالمحسوسة لأن الملاحظة والممارسة تمثلان فيها الدور الأساسي، طبقا لمنطق «دروس الأشياء». مع ذلك، هناك جزء مهم من هذه المعرفة منقول بواسطة الحكايات التي سمعها أندريه وجوليان: سير العظماء، معارض الاختراعات، التعريف بمدينة أو منطقة، تفسير الظواهر الطبيعية، وصف الميزات الجغرافية... إلخ.

من جهة أخرى، ساهم الشكل الموسوعي الذي اعتمدته برونو لعرض المعرفة في منح هذه المعرفة طابعا خاصا. فالطريقة التي اختارها الكاتبة أدّت بها إلى تفضيل الجغرافيا على التاريخ بوضوح، وهذا التوجّه يستجيب جيدا لرغبتها في بيان كيفية استيعاب هذين الجوّالين الشابّين لأرض فرنسا الوطنية وكيفية إدراكهما لوحدها العميقة. والرواية تجري كما لو كان ينبغي

إبعاد الزمات التاريخ الكبرى - عند صدور الطبعة الأولى كان قد مرّ على الثورة أقل من قرن. وكانت حكومة باريس الثورية قريبة العهد جدا - عن انتباه التلامذة لمصلحة نظرة تشدّد على «خلود» فرنسا وكمال المساحة التي تكوّنها. أما تاريخ فرنسا فلا يظهر إلا من خلال حياة المشاهير الذين وضعوا النقاط على حروفه: فسيّر السيدة فوييه هي الهدايا التي علّقتها على شجرة الميلاد الوطنية، هدايا متألّنة ولكنها قابلة للانتزاع، ولا يربط بينها سوى البريق... أما التشابه بين حكاية «جولة ولدين في أنحاء فرنسا»، التي تميل إلى المدرسة العلمانية، والحكاية التي تعرضها المدرسة المقابلة فلا يعود إلى رغبة السيدة فوييه بزيادة مبيعات كتابها: فما يهم هذه السيدة ليس رواية التاريخ، بل التحرّي عن أشكال البطولة الفرنسية. فهي لا ترتّب الشخصيات البارزة بحسب الزمن، بل بحسب الدائرة التي تحيط بفرنسا لا لتعظّم تاريخها بل لتحتفي بخلودها^(٩٧).

في هذا المنظور، ليس للفوارق الجغرافية التي يصادفها الولدان سوى أهمية نسبية، لأنها تدرج في وحدة جغرافية قائمة في قلب مشروع الجمهورية. ففي الفندق الريفي (الفصل السابع والسيّعين) لا يفهم الولدان كلمة واحدة مما يقال، لأن الناس جميعا يتكلمون بالأوكستانية. ولكن أندريه يسارع إلى طمأنة أخيه الصغير: «هذا لأنهم لم يتمكنوا من الذهاب إلى المدرسة، ولكن بعد سنوات قليلة لن يبقى الحال كذلك، وستتكلّم الناس في فرنسا كلها لغة الوطن»^(٩٨). وتأكّدت صحة هذا الكلام عند عودة الألفال من المدرسة.

في المقابل، ساعد الدافع إلى الرحلة الولدين على أن يدركا أن فرنسا ليست مجموعة من الأراضي المنعزلة في خصوصياتها اللغوية والملبسية والعرقية، بل هي فضاء ترتبط أجزاءه كلها بطريق، بسكة حديد، بقناة ماء، أو بنهر:

يمكننا أن نربط كل مناطق فرنسا الواحدة بالأخرى فتتبادل نتيجة لذلك صفاتها ونتاجها، فمقاطعة بريتاني بعيدة جدا. ولكن البحر البريتاني منتشر في فرنسا كلها، ومقاطعة بيرزوسون تحدّد الساعة لكل الفرنسيين. والبرهان على أن فرنسا مصنوعة من قماش واحد، و«يتماسك» فيها السكان والأماكن، يقدمه أندريه وجوليان بأنفسهما خلال المسير^(٩٩).

أما أثر شبكة المواصلات فيوضّحه الكتاب بالصور التي تمثل لوحات أو سفنًا أو سكك حديد - بما في ذلك قطار الأنفاق في باريس في طبعة عام ١٩٠٥- ويعزّزه بما قيل عن الوحدة الإدارية وعن الطابع العالمي للقانون. ففي الفصل السابع والسبعين، يخص الكاتب ميرايو بثلاثة أسطر، ثم يتذكّر غريمه بورتا ليس أحد محرّري القانون المدني، فيستغل المناسبة ليعرّف معنى القانون ويشير إلى أن «القانون الفرنسي هو أحد مفاخر امتنا. وأن سائر شعوب أوروبا استعارت منا أهم ما لديها من قوانين»^(١٠٠). وفي الحاشية صورة تمثل مدرسة الحقوق في باريس مع تعليق يبين أن في فرنسا «١٢ كلية للحقوق».

«جولة ولدين في أنحاء فرنسا» هو إذن هذا الكتاب الشامل الذي، كما كتب جاك ومنى أزوف،

يتذوقه الراشدون والأولاد، وتدرّسه المدارس الدينية والعلمانية، ويتعرّض للنقد من يساره ويمينه^(١٠١)، وهو قادر على خلط الأنواع، ومستويات الكلام، وهو رواية تعليمية، ومبحث في السعادة، وكتاب يعلم ملء الأوراق الإدارية، والعناية بالبقر، والتدبير في مركز البريد، في آن واحد، إنه نصّ صالح لكل شيء. يرافقه كتاب معلم يضاعف حجم كل فصل بسيل من الأسئلة التي تزيد من طابعه الموسوعي. فمن خلال طرح الأسئلة المناسبة على الولد، يمكننا استخدام هذا الكتاب ككتاب مدرسي في الجغرافيا، وملخص في الأخلاق، وكتاب في علوم الطبيعة، وكمدخل إلى المبادئ العامة في القانون الفرنسي الذي لا يعذر أحد على جهله^(١٠٢).

هذا الكتاب يضم كل الكتب ويشكّل مكتبة وحده، وهذا يصح لدى الكثير من الراشدين الذين لم يحتفظوا من الكتب المدرسية إلا بكتاب «جولة ولدين في فرنسا».

لهذا لا يمكن اعتبار هذا العمل بمنزلة ركام من المعارف المحصورة في كتاب والضرورة للفرنسيين في ذلك الزمن. فبعد التأمل في مختلف أساليب إيجاز المعرفة كتبت ج. برونو موسوعتها بشكل حكاية. والحال، كما كتب إيمانويل فريس أن الطريقة الموسوعية تندرج في التقليد الغربي الذي، منذ التوراة، يقيم مقارنة دائرية بين «الكتاب» و«كتاب الكون». ويمكن قراءة فعل الخلق عبر هاتين الوجهتين المتقابلتين دائماً: كلام الله يندرج في كتابه ويصنع

الكون في الوقت نفسه. سيان أن تفهم الكتاب لتفهم الكون، أو أن تفسر الكون لتدرك الرسالة الإلهية فيه. وهذا اليتيم أو هذه البديهة بشأن «قابلية الكون للفهم»، التي تعلمت تدريجاً بدءاً من عصر النهضة، جعلت الكتاب والكون صادرين عن مبدأ واحد وبائتالي قابلين للدخول في منافسة؛ فبوسع الكتاب أن يصبح كوناً، كما بوسع الكون أن ينطوي في كتاب^(١٠٢).

وهكذا يقوم كتاب برونو على الإشارة الدائمة إلى التماثل بين الإنسان والكون. ولكن هذا التماثل، على الرغم من الخيار الواقعي المعتمد في نوع الرواية المدرسية، لا ينتمي تماماً إلى المحاكاة. ونحن نراه خصوصاً من خلال الدور الذي تمثله الخرائط الجغرافية في كتاب «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وبالفعل، كثيراً ما يتبين أندريه وجوليان، في هذه المرحلة أو تلك، أن ما يريانه على الأرض مؤكد في الخريطة؛ وهما يعرفان بالمقابل أن ما تبينه الخريطة سيتأكد عند بلوغهما المكان المقصود. هذه الحركة الذهنية المتواصلة تجعل من الخريطة الجغرافية حقيقة من طراز رفيع ووسيلة أساسية في عملية التعلم. فقراءة الخريطة تسمح بتحويل تجربة النظر المباشرة إلى دورة عقلية ومجردة، ثم بـ «التعرف» على الذات في المكان. هنا أيضاً يندرج الانتقال من الكون إلى الإنسان، ومن التمثيل التقليدي إلى الممارسة الحية، ومن الكتاب إلى الكون، في المشروع الموسوعي الذي تحمله الرواية المدرسية. ففي المرحلة الأولى يحوّل الواقع المحسوس الفتوّء إلى حاجز [...] ثم يأتي زمن التجريد النظري والتحليل العقلي فيخلق حركة ذهاب وإياب ثابتة من المشهد إلى الخريطة، ومن التجربة الحية إلى خط السير المصمّم والمنفذ^(١٠٣).

بهذا تكون الخريطة «أحد محركات تنظيم الحكاية ونقل المعارف، بل تتحوّل إلى مبدأ سردي وجمالي»^(١٠٤). فتدخلنا، بهذه الصفة، إلى مسألة فلسفية مهمة تتعلق بطبيعة «الواقع»: فالواقع يصبح أخيراً في الكتاب، وفي التمثيل الجغرافي الذي يقدمه، أكثر مما هو في إدراك الولدين المباشر للعالم المحسوس. هذا فضلاً عن فكرة أن فرنسا تمثل مساحة مثالية: فهي تربط الشمال بالجنوب، والشرق بالغرب، وهي تسبح في مياه بحر الشمال وبحر المانش والمحيط الأطلسي والبحر المتوسط. وهي تضم في داخلها نتاجاً متنوعاً ومتكاملاً من المصنوع بالزيت إلى المصنوع بالزبدة، والشخصيات البارزة» فيها ينتمون إلى كل المقاطعات القديمة، ولها شكل هندسي تام تقريباً

كما لو أن العناية الإلهية ترعى انطلاقها منذ القدم. وهذا هو على الأرجح المعنى الذي تحمله الحلقة التي تختتم الرواية والتي تذكر المشرِك الذي يتأسس في مزرعة غرانلاند. والذي يجمع كل فضائل الأمة، وخلافا لما يخطر لنا للوهلة الأولى، تبدو السيدة فوييه في النهاية قريبة من كلوديل الذي ضمن كتابه «فن الشعر» تأملاته في طبيعة العلامة اللغوية وعلاقتها بالواقع. وهذه هي إحدى مفارقات «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وهي تكشف هذا الموقف ببساطة عندما تقسم، بعد السطور الأخيرة من الرواية، خريطة لفرنسا تسمح باستدكار إجمالي لخط السير الذي سلكه البطالان وتؤثر فيها استخدام أسماء المقاطعات القديمة على أسماء المحافظات الجديدة التي كثيرا ما تكرر ذكرها في النص. وبهذا تنبّه إلى أن فرنسا هي فكرة قبل كل شيء، بل أكثر من ذلك. هي مثال مع ما تفرضه هذه الكلمة على الصعيد الأخلاقي والإبستمولوجي. فمما نراه في المرحلة النهائية من القراءة هو إشكالية تحيل إلى عملية يتحوّل من خلالها التنوع إلى وحدة.

شقايا المعرفة

شدّد بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥) مرارا على ضرورة الاهتمام بالبعد اللغوي للأدب. فكتب في الجزء الأول من كتاب «Tel quel» خرافات أدبية. أطلقت هذه العبارة على كل المعتقدات التي تشترك في تجاهل العامل اللغوي في الأدب^(١٠٦). وفي مقطع نشره في الجزء الثاني من الكتاب صاغ فاليري تحديده الشهير: «القصيدة، هي هذا التردّد المتواصل بين الصوت والمعنى»^(١٠٧). بعد ذلك استنتج من هذه الخواطر فكرة عامة تتعلق بتطوّر الأدب المنتقسم دائما، منذ أقدم مظاهره، بين قطبين:

يرتجّع الأدب أيضا بين الواقعية والاسمائية nominalisme - بين الاعتقاد بفكرة الوصف الصحيح، يخلق الأشياء بالكلمات - والتلاعب الحر بالألفاظ. لا علاقة أوثق من علاقة زولا وبوفيل حين كان يفصل بينهما نصف ساعة من الوقت، من شارع إبيرون إلى شارع دُويه^(١٠٨).

ومع أن طرح فاليري يحمل بعض الفروق الدقيقة، لأنه لا يمكن وضع «الصوت» و«الاسمائية» على مستوى واحد، فإنه يثير هنا مسألة معنى الأثر الأدبي ويشكك في قدرة هذا الأثر على حمل مضمون تصوّري.

وهو يباشر بالسؤال عن طبيعة ما نواجه عندما نكون أمام أثر أدبي. ونكتفي هنا بمثل واحد: ما المقصود من قصيدة هيفو التي تختتم مجموعتها: «شموس أوراق الخريف المائلة إلى المغيب»؟

غربت الشمس هذا المساء في السحب.

غدا تأتي العاصفة، والمساء، والليل؛

ثم الفجر، وضياؤه كالبخار المحقون

ثم الليالي، ثم النهر، والزمان لا يتقضي.

هذه الأيام كلها تمرّ، تمرّ زرافاتٍ

فوق سطوح البحار، فوق سفوح الجبال،

فوق أنهار الفضة، فوق الغابات حيث يحوم

ما يشبه التشيد الغامض لأحياتنا الأموات.

صفحة المياه، وقمم الجبال

المجفدة دون أن تشيخ، والغابات الدائمة الاخضرار

ستجدد شبابها؛ ونهر الحقول

سيأخذ المياه دوماً من الجبال ويقدمها للبحار.

أما أنا، فقي كل يوم يزداد انحناء رأسي،

أسير، وحين تبرّدني هذه الشمس الفرحة،

انصرف قريبا، وسط الغبطة.

من دون أن ينقص العالم الواسع والسعيد شيء^(١١٨).

لا شك في أنه يمكننا دائما أن نلاحظ أن الشاعر يعود، من خلال سلسلة من المتوازيات، إلى الموضوع المطروح المتعلق بالمقابلة بين خلود الطبيعة وقصر الحياة البشرية المحكومة بالشيخوخة والموت. ولكن لو تجاوزنا موقف المعلق وقرأنا القصيدة قراءة حقّة، أي بصوت عالٍ، لنا وللآخرين، لاكتشفنا أن كل ما في النص يعود إلى البيت الأخير. على هذا المستوى، هل سيبقى للقصيدة «معنى» يمكن تحويله إلى مضمون فكري؟ لقد دخلنا تماما، في الواقع، في عالم برليوز؟

على هذا، فإن الأثر الأدبي، وهو «تردد متواصل بين الصوت والمعنى»، لا يمكنه التخلّي تماما عن التعبير عن المعرفة^(١١٩)، خلافا لبعض التجارب التي تحاول التعامل مع الدال وحده، كتجربة الشعر الحرّفي. وتختلف المعرفة

المقصودة هنا عن المعرفة الواضحة التي يقدمها المنظور الشامل الذي يشبه الأثر الأدبي بالكون، أو المنظور الموسوعي الذي يحاول أن يجعل من الأثر مجموعاً من المعارف البشرية. فيعيدنا عن، أو على الرغم من الأشكال التي درسناها، يمكن للأثر الأدبي أيضاً، من خلال النصوص التي ما زالت موضع اشكال تصعوبة ردها إلى الطابع التعليمي، أن يكون مكاناً لإنتاج معرفة مبعثرة مجزأة لا تدرج في أي سعي منهجي.

ونعرض بعض الأمثلة التي يمكنها توضيح هذه العملية التي نراها أساسية في مسألة العلاقة بين الأدب والمعرفة. كتب بودلير في قصيدته «الجمهور»:

الجمهور، الوحدة؛ كلمتان متساويتان يمكن للشاعر التشطّط والمنتج أن يحوّل الواحدة إلى الأخرى. من لا يعرف أن يملأ وحدته لا يعرف أن يكون وحيداً داخل جمهور منشغل. الشاعر يتمتع بهذه الميزة التي لا تقارن وهي أن يكون ذاته وغيره معاً. فهو يدخل حين يشاء في شخصية كل واحد، كذلك الأرواح التائهة الباحثة عن جسد، كل شيء أمامه خلاء، وإن بدت بعض الأماكن مغلقة في وجهه فلأنها لا تستحق الزيارة في نظره^(١١١).

نحن هنا أمام نصّ يرفض، ظاهرياً، السمات المتعارف عليها في الشعر (الصور، ولو لم تكن غائبة، الإيقاع، المفردات الخاصة) ويعتمد نبذة النثر المستعمل في الأبحاث، وحتى في المباحث.

ولا بد أن تدهشنا طريقة بودلير في الإصرار على استنتاج «قانون» حول المتدرة النفسية والعقلية للشاعر القادر على تحويل المفاهيم المتناقضة «مبدئياً الواحدة إلى الأخرى، وعلى إقامة معادلة بينهما، وعلى أن يكون ذاته وغيره معاً. وقد يعترض معترضٌ بالقول إن هذا «القانون» ليس في النهاية سوى تأكيد، لأنه خلافاً لقوانين العلم حول العالم المادي والاجتماعي، لا يستند إلى أي اختبار للتثبت. ولكن هذا غير أكيد، لأن سائر المجموعة، مثل «أزهار الشر»، «تسين» بطريقة معينة وفي العديد من القصائد، ما هو معن حول تعدّد شخصية الفنان وضرورة هذا التعدّد الدائم كشرط لكل نشاط فني^(١١٢).

في مقطع قصير من رواية «الأبله» علّق دويستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١) على صحة بطله فقال:

كانت الأزمة التي أصابته في الليلة السابقة حفيظة؛ فباستثناء السويداء وشيء من الثقل في الراس وألم في الأطراف، لم يكن يشعر بأي انزعاج. وكان دماغه يعمل جيدا ولو أن نفسه كانت مريضة ^(١١٢).

في الظاهر وخلافا لبودلير، لا يحاول دوستوفسكي هنا أن يبرز قانونا عاما. فكلامه كلام روائي عليم يطلعتنا على الطريقة التقليدية، بما يحدث في داخل الشخصية الروائية، ولكنه انطلاقا من هذه الحالة الخاصة، يفتح أمام الفكر منظورا خصبا جدا. فالتضاد بين مستويي المرض، «الدماغ» والنفس، يحمل على التأمل في طبيعة المرض العقلي وأسبابه، بعد التشديد الواضح على الفرق بين ما يعود إلى علم الأعصاب - هنا داء النقطة - وما يعود إلى علم النفس المرضي. هناك نوعان من المرض. مرض الدماغ ومرض النفس، ونوعان خصوصيان من آلام إنسان: بسطور قليلة رسم دوستوفسكي كل إشكالية المرض العقلي كما بيّنه تاريخ الطب من العصور اليونانية والشرقية القديمة إلى فرويد وخلفائه وخصوصوه، وكشف ترجّح التفسير والعلاج بين النموذج النفسي والنموذج العضواني.

ووصف جو بوسكيه (١٨٩٧-١٩٥٠) مرارا الحدث المأساوي الذي تعرض له إبان الحرب العالمية الأولى، في ٢٧ مايو ١٩١٨، الذي جعل منه شاعرا. وقد روى هذا الحدث في كتابه «رسائل إلى السمكة الذهبية»:

اخترقتني رصاصة من جهة إلى جهة، ومن حسن حظي أنني بقيت بلا حراك. الجرح العصبي نفسه أدى إلى التهاب كلوي... أنا عشت في هاجس الموت قبل بلوعي الأربعين. إنني أمحو هذه الفكرة: فالإنسان الذي ولد في يوم أصيبت صار اليوم في العشرين. وهو ولد ليفهمك، ليتقاسم معك الحياة. وجدت الميل الرائع إلى الفرح، الذي كان قويا في حدائتي. والذي عليّ أن أتأمل معه بحذر بالغ مراعاة لصعتي ^(١١٣).

أصيب جو بوسكيه برصاصة في النخاع الشوكي أقيت أطرافه السفلى مشلولة إلى نهاية حياته. وحكمت عليه ألا يغادر غرفته في شارع فردان - أي رمل - في كاركاسون. ولكن هذا الموت الجسدي، والنفسي على الأرجح، الذي حكم به الطب على شاب في التاسعة عشرة حوّل بوسكيه بعد ذلك إلى ولادة جديدة رائعة. فهذا الرجل المحروم من بدنه، والذي يعاني أوجاعا دائمة يخففها بالأفيون، كتب عملا ضخما ربما هو الأهم في القرن العشرين ^(١١٤). وجاء هذا العمل امتدادا

لـ «العصر الذهبي»^(١١٦) للأدب الأوكستاني، وموفقاً وفق جدلية falsa amor و fina amor، وجدلية^(١١٧) trobar leu, trobar elus et trobar ric إنه عمل عاشق متيم بالنساء الخياليات وبالنساء الحقيقيات، وبينهن المرأة التي أسماها السمكة الذهبية والتي طبعت بعمق السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة من حياته.

التجربة التي يرويها جو بوسكيه لصديقه لا صلة لها بأي موقف يرمي إلى تقديس الألم من منظور مسيحي أو رواقى. فهذه الحكاية تتحدث عن شيء مختلف تماماً. وتطرح أساساً مسألة العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الجسد والوعي، وبين الجسد والحب. لا روحانية هنا: السلامة الجسدية شرط الحياة العقلية كما هي شرط الحياة العاطفية. والحرمان من الجسد لم يمنع انطلاق هذه الحياة بشكل وبقوة لم يعدهما الشاب من قبل. في المقابل يتضمن النص تأملاً طويلاً في موضوع الحدود بين الحياة والموت، وي طرح سؤالاً مزدوجاً وأساسياً: متى يمكننا القول حقاً إننا نولد أو إننا نموت؟ لماذا يتحول الموت في بعض الأحيان. كتلك التي عاشها بوسكيه، إلى ولادة جديدة؟ وفي قصيدة طويلة بعنوان «التعساء». في الكتاب الخامس من «التأملات» أعاد فيكتور هيجو تكوين موقف آدم وحواء فور مقتل هابيل تحت ضربات أخيه قابيل. قال:

كانا يحملان، ساهيين، من غير سمع ولا نظر،
الأذن صمًا عن هدير البحر انذي منه انطلق الإعصار،
كانا ينتحيان بصمت طوال الليل، في الظلام؛
جدًا الجنس البشري، كلاهما كان يبكي.
الأب يبكي هابيل، والأم قابيل^(١١٨)

هنا أيضاً مثال معبر على الطريقة التي يفتح بها نص قصير باباً لاشكالية غتية جداً. فالشاعر يصف ضنى الوالدين الأولين المسحوقين بمقتل أحد ولديهما وبجريمة الولد الآخر في آن واحد، المشهد مفرج. هيفو، المفتون بالجريمة والعقاب، يقابل بين هذين الوجهين من العذاب. ونحن البهت الأخير يقودنا إلى شيء آخر: الأب يبكي «هابيل» الضحية، والأم نبكي «قابيل» القاتل. ومن خلال هذه القسمة بين موقف الرجل وموقف المرأة يشير هيجو إلى نوع من خط انكسار يشق المجتمع منذ أقدم بداياته: فالرجل، لأنه أب، منح نفسه امتياز تجسيد القانون وتطبيقه؛ بينما

المرأة، لأنها أم، تعرف أن المجرم هو أيضا بائس، من جهة أخرى، إن قوة هذه الأبيات شديدة الفعالية لأن هيغو يعتمد صياغة لا تسمح بأن تؤكد إن كان ما يقدمه هو إثباتا لدور كل من الرجل والمرأة في المجتمعات البشرية أو هو، على العكس، تمن في هذا الشأن.

هذه الأمثلة القليلة، التي كان بالإمكان زيادة عددها، تكشف كيف يمكن للنص الأدبي أن ينقل المعرفة بطرق مختلفة جدا عما تستخدمه المؤلفات ذات المنحى الشامل أو المرتبطة بمشروع موسوعي. وتظهر المعرفة هنا، بصورة عامة، متقطعة، تحتويها نصوص قصيرة، وقد تعبر بنية الأثر الكامل بدورها عن معرفة^(١١٨)، لهذا قد يمكننا الحديث عن معرفة متشظية، مجزأة، في مقابل شكل آخر للتعبير يؤثر التسلسل والاستدلال وحتى الطريقة.

من جهة أخرى، تملك هذه المعرفة المتشظية عددا من السمات. فصيغتها في الأساس تتبع من تجربة وجودية. ولا يهم في الحقيقة إن كان المؤلف عاش هذه التجربة أو نسبها إلى إحدى شخصياته. ما يهم في النهاية هو العملية التي تنتقل بها الذات من الممارسة إلى المعرفة. والتي تسمح بإعداد كوجيتو آخر غير ذلك المرتبط بالفلاسفة والعلماء. وهذه هي المسألة التي يصوب إليها ميشال سير في كتابه «Le Tiers-instruit»:

هناك شمسان شاملتان: العقل والألم. لم يعرف العلم بعد لغة النحيب. في هذا المكان المأساوي يبدأ عقل الثقافة الثالثة. [...] من هنا الكوجيتو المزدوج. نحن نفكر ونعرف. أنا أتألم [...] نحن نعرف من خلال المؤثر العاطفي^(١١٩) والعقل، غير المنفصلين، والشاملين. أحدهما في قلب العلم، والآخر في صميم الثقافة. نحن نفكر لأنني أتألم، ولأن هذا الألم موجود^(١٢٠).

يمرّ الأدب إذن عن كونية من طراز آخر، قائمة على تجربة خاصة لا يتحقق معناها كله إلا إذا وعت الذات التي تصوغها البعد الأنثروبولوجي للتجربة وحاولت تجاوز المتخيل للدخول في الرمزي. وفي هذا المنظور، لا تعود الذات ترى نفسها كوحدة مطلقة، ولا ترى غيرها كما يريد أن تراه بل من خلال ما هو مشترك بينهما. من خلال انتمائهما الواحد إلى البشرية باعتبار ما يكوّنها: الثقافة، هذا الطابع الكوني للمعرفة المتشظية يميل إلى

تجاهل منطلق التماثل، وهو بذلك يقاوم الخطاب الذي ينتجه كل مجتمع عن نفسه والعرف الذي يحاول فرضه على أعضائه. ويقسّر أيضا سبب تمكّن القارئ من الدخول إلى نصّ موضوع في زمان ومجتمع مختلفين تماما عن زمانه ومجتمعه.^(١٢٢)

من جهة أخرى، لا تتخذ المعرفة المتشظية شكل التعبير عن حقيقة نهائية، فهي، كما رأينا في الأمثلة السابقة، تظهر أساسا من خلال نصوص تحتم مفاهيم متناقضة في العرف وغير قابلة لأي توليف أو حدّ وسط. وهذا الطابع يسمح بكشف مفارقة أولى: الأثر الأدبي ينتج المعرفة انطلاقا من التجربة، انطلاقا مما يسميه ميشال سير «المؤثر العاطفي»، بينما تميل هذه التجربة منذ البداية إلى الانفصال عن الحس المشترك، خصوصا فيما يتعلق بتجربة الزمن. وقد أشار باشلار إلى هذه الظاهرة في كتابه «حس اللحظة»:

في كل قصيدة حقيقية، يمكننا [...] أن نجد عناصر زمن ثابت، زمن لا يتبع القياس، زمن يمكن تسميته بـ «العمودي» لتمييزه عن الحس المشترك الذي يهرب أفقيا مع مياه النهر، مع الريح العابرة. من هنا المفارقة التي ينبغي التعبير عنها بوضوح: أن زمن الشعر عمودي، بينما زمن النظم أفقي. [...] أما قواعد النظم كلها فمجرد وسائل، وسائل قديمة. الغاية هي «العمودية»، إما الأعماق وإما المرتفعات: إنها اللحظة المجمدة حيث ترتب التزامنات يثبت أن للحظة الشعرية منظورا ماورائيا^(١٢٣).

رفض تجربة الزمن المشتركة والتشديد على «العمودية» يقودان الشاعر إلى العمل على «جمع الضدين في الازدواجية»^(١٢٤)، لأن الشاعر الباحث «عن اللحظة الشعرية [...]، من دون القبول بزمن العالم الذي يعيد الازدواجية إلى التقاوض، والتزامن إلى التعاقب، [...] يرى الحدين في لحظة واحدة»^(١٢٥).

ويستد باشلار إلى بيت من سونيتة «تأمل» لبودلير:

ومن أعماق المياه ينبثق الأسف الياسم^(١٢٦)

فيعلق على ذلك قائلا:

البسمة تأسف والأسف بيتسم، الأسف يعزّي. لا زمن من الأزمنة التي تعاقبت في التعبير هو سبب للآخر. وهذا دليل على خطأ التعبير عنها من خلال التعاقب الزمني، أي الزمن الأفقي^(١٢٧).

بهذا يرسم الكاتب إطارا لإشكالية، لأنه يصرُّ على أن يجمع أفكارا ومفاهيم متباعدة أو متقابلة في العادة قائمة على مبدأ التناقض. ويبيِّن هذا الطابع الجديد أن الفروق في النص الأدبي، حينما يكون له شكل المعرفة المتشظية، شبيهة بما في النص العلمي أو الفلسفي أكثر مما نظن للوهلة الأولى. لأن خلق وجود مشترك للألفاظ المتضادة هو شرط تقدم المعرفة، لأنه يسمح، كما يقول برغسون في «الفكر والتغير» (١٩٣٤) بتجاوز مستوى التجربة الحسية:

ليس طرح السؤال اكتشافا بسيطا، إنه اختراع. الاكتشاف يتناول ما هو موجود، فليا أو فرضيا، ولا بد أن يحصل عاجلا أو آجلا. بينما الاختراع يعطي الوجود لما لا وجود له، ولما كان سيبقى بلا وجود على الإطلاق. في الرياضيات، ومن باب أولى في الماورائيات، يقوم الاختراع غالبا على إثارة المسألة، على وضع الاصطلاحات التي تُطرح بها المسألة، فطرح المسألة وحلها يكادان يتساويان هنا: فالمسائل الحقيقية الكبرى لا تُطرح إلا حين نجد حلا لها.^(١٢٧)

يمكننا الحديث إذن عن قيمة كشغية لتفكك لها موقعها في قلب كل إشكالية حقيقية.

في المقابل، يمكن أن تتخذ المعرفة المتشظية شكل نهج فرضي استبطائي إذا عمد الكاتب إلى تحديد بعض مصطلحاته تحديدا دقيقا واستخلص منها نتائج منطقية. نجد هذا، مثلا، عند مالارمييه حيث لفظة «لازوردي» أو «نافذة» لا تردَّ القارئ إلى المعنى الشائع: فصعوبة الوصول إلى فهم كلمة لازورد، في القصائد الأولى، تقودنا إلى فهم للصنيع الشعري مقطوع الصلة بما هو خارج النص. أما كلمة «نافذة» فقد فهمها الشاعر أولا، كما بيَّن شارل مورون (١٨٩٩-١٩٦٦) في كتابه «مقدمة للتحليل النفسي لمالارمييه»^(١٢٨)، من خلال التماثل الذي يمكن إقامته بين شكل النافذة وبلاطة القبر «التي لا تمثل سوى بلاطة قبر المسيح وقد صارت شفافة»^(١٢٩). كذلك نتبين من قراءة قصيدة «نسيم البحر» أن «السفينة البخارية التي تحرك صارياتها» لا تسير لدى مالارمييه، خلافا لبودلير، إلى جنات غربية بل إلى الفرق، على مستوى آخر، يمكننا مقارنة طريقة مارسيل بروسست في بناء كتابه، انطلاقا من المفهوم المزدوج «البحث عن الزمن الضائع» و«الزمن المستعاد». بطريقة كلود موريك في الكتاب الذي اختار تسميته «الزمن المتجمد». وفي هذا الصدد، يبقى

استخدام الكلمات في النصوص المعبرة عن معرفة متشظية قريبا مما أسماه باسكال (١٦٦٢-١٦٦٣) «التعريف الهندسي» الذي يقوم على إعطاء الشيء «اسما مجردا من كل معنى، إن كان له معنى، فيصير له معنى هذا الشيء»^(١٢٠). علينا القول، إذن، بأن الكاتب غير ملزم، بالضرورة، باستخدام الكلمات بالمعنى المتعارف عليه:

لهذا يبدو أن التعريفات حرة جدا، وليست موضع تقض. لأن من المسموح به جدا أن نطلق على شيء معين بوضوح الاسم الذي نشاء. علينا فقط أن نحذر من الإسراف في استغلال حرية إطلاق الأسماء، فلا نطلق اسما واحدا على شيئين مختلفين^(١٢١).

فما يهم، إذن، وما ينبغي أن يلتفت إلتباه القارئ هو التعريف الذي يعطيه الكاتب في البداية، علنا، للكلمات التي يستعملها، والقدرة على المحافظة على انطق الداخلي في النص.

إن إنتاج هذا النوع من النصوص، المفتوحة على إشكالية. والتي تبرز ما قد يبدو للوهلة الأولى نقصا أو تناقضا، يكشف ميزة جديدة من ميزات النص الأدبي. فالمعرفة المتشظية تميل إلى التشديد، لا على العالم المادي أو الاجتماعي ككيان ذي معنى، بل على «العلاقات» بين العناصر. هنا أيضا يمكن أن نلمح تقاطعا مع النهج العلمي، يشير إليه عالم الرياضيات هنري بوانكاريه (١٨٥٤ - ١٩١٢).

العلم [...] هو أولا تصنيف، طريقة في تقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتباعد بينها المظاهر. العلم، بتعبير آخر، هو نظام علاقات. والحال [...] أن الموضوعية ينبغي البحث عنها في العلاقات: ولا جدوى من البحث عنها في الكائنات المنفصل بعضها عن بعض^(١٢٢). لا شك في أن بوانكاريه كان يتحدث عن تطور العلم. ولكن كلامه مفيد جدا لأنه يحدد ما هو مطلوب من الأدب لإنتاج المعرفة: على الأدب أن يتخلى عن كل منظور جوهري (نسبة إلى الجوهرية كمذهب فلسفي) وأن يأخذ بنظرة تسمى باستمرار إلى كشف علاقات جديدة بين الكائنات والأشياء. لأن مدار النظر هنا هو مسألة «المعنى» الذي من شأن العالم أن يحمله: فهل هو قائم بصورة نهائية في الخصائص الكامنة في الواقع الخارجي. وبالتالي في «موضوعية» لا يرقى إليها الشك، أم هو، على العكس، قائم في نشاط الذات التي تبنيه من خلال أسئلتها ومقارباتها المتتالية؟

المعرفة: فعل أو اسم؟

في ختام هذا التأمل الذي كان بالإمكان أن نتبع فيه مسالك أخرى، لفتتنا بعض النقاط. نشير أولا إلى أن المبدأ القائل بأن الأثر الأدبي (والفني) هو غاية نفسه، بالصيغة التي استخدمها بودليير أو فلوبير في خمسينيات القرن التاسع عشر والتي أصبحت فيما بعد إحدى سمات خطاب الحداثة، لم يتم قبوله من غير ضوابط. فإدانة «التعليم» لا أثر لها في قطاع واسع من النتاج الروائي الذي، من زولا إلى سارتر، ومن رومان رولان إلى كامو، ومن مارلو إلى أليجو كارنتيه، حمل مهمة كشف الواقع وتحديد الخيارات والقيم في المجال السياسي أو الاجتماعي.

ولكن هذه الإدانة لم تخلُ من غموض، وقد قصد بها بودليير الآثار الأدبية في زمانه التي كانت تسعى إلى الدفاع صراحة وبطريقة مبسطة، عن طروحات سياسية أو اجتماعية أو دينية، محافظة كانت أم تقدمية. وحين أطلق بودليير هذا المبدأ، حين عارض لويس فيو وجورج صاند معا، أغفل إحدى أهم وقائع القرنين التاسع عشر والعشرين: تطور الرواية وعلاقتها بالواقع. والحال أن لا شيء يثبت أن الرغبة في تمثيل الواقع تختلط مع الرغبة في تقديم طريقة.

وعلى خطى بودليير وفلوبير رفضت «الرواية الجديدة»، بين عامي ١٩٥٠ و١٩٧٠، كل ميل روائي إلى تمثيل الواقع وتفسيره وتقديم المعلومات عنه. مع ذلك لا يمكن أن ننكر أن قارئ رواية تولستوي أو دوس باسوس أو بربوس أو زويغ أو مارلو أو طلاغور يكتسب معلومات عن العالم الذي رسمه المؤلفون، والذي يتضمن تشريحا تاريخيا أو جغرافيا للثقافات الاجتماعية وللأحداث الخاصة. فهل علينا أن ندين هذه القراءة المرجعية، بحجة السذاجة، كما يدعونا النقد الجامعي؟ لا اعتقد ذلك شخصا، لأن النقد الذي غالبا ما يدّعي العلمية سبتكر لنفسه إن أخذ بتجاهل ويرفض الممارسات الفعلية في القراءة.

فضلا عن ذلك، لم تحظ وجهة نظر بودليير بالمتابعة إلا ضمن دائرة محدودة نسبيا داخل المجال الأدبي: دائرة الطليعيين في العالم الغربي، والحال أن من الصعب القبول تماما بمبدأ لا معنى كئبرا له في آداب العالم الأخرى، خصوصا تلك التي تطوّرت في نطاق المستعمرات السابقة. فأي

معنى للغائية الذاتية للأدب عند كتّاب أفريقيا وآسيا الذين بدأوا يكتبون في نهاية القرن التاسع عشر في ظل ظروف مختلفة كثيرا عن ظروف زملائهم الغربيين؟ في غياب مثل هذا السؤال كان النقاد الغربيون يميلون إلى الظن بأن المطالبة السياسية والثقافية، وإدانة الاستعمار، واعتماد الالتزام قاعدة لعمل الكاتب، لا تسمح بوضع هذه الآداب على مستوى أدب الحداثة. وهذا خطأ فادح في التفسير: لأنه مهما كانت المنزلة التي تحتلها الرغبة في إدانة الاستعمار، والدفاع عن الثقافات المغلوبة، وكشف الحقيقة، فإن هذه الآداب ولدت أيضا - وخصوصا - من الرغبة في إحلال خطاب المستعمر (يفتح الميم) محل خطاب المستعمر. وهذا التناقص على امتلاك الخطاب الشرعي يشهد، لمن فاته أن يتذكر، على الحالة الشفهية لهذه الآداب.

وخلافا لما يميل النقد إلى قوله في غالب الأحيان، فإن الممارسة النقدية الفعلية تكشف أن القراءة هي تحصيل معلومات، هي غرق القارئ في عالم يجهله. وتشهد كتب السير بوضوح على عملية الاكتشاف هذه، خصوصا على مستوى العلاقة بين الثقافات. أن نقرأ كتاب «اليوم الأخير لحكوم عليه» لفكتور هيجو هو أن ندخل إلى عالم السجون والعقاب في القرن التاسع عشر. وأن نقرأ «الإنسان الأول» لألبير كامو هو أن نفهم لماذا لم تصبح الجزائر مجتمعا حقيقيا. وأن نقرأ «البيت والعالم» لطاغور هو أن ندخل إلى تاريخ الكفاح القومي البنغالي ضد المهيمنة الإنجليزية في نهاية القرن التاسع عشر، وأن ندخل كذلك في إشكالية النزاع بين القومية والقيم العالمية.

مع ذلك، هناك مسألة تطرح حول طبيعة المعرفة الإيجابية القائمة في الآثار الأدبية التي يبلغها الإنسان من خلال التعمق. وفي هذا الصدد، وكما رأينا خلال هذا الفصل كله، ينبغي أن نتذكر أن لكلمة «معرفة» معنيين. فالكلمة يمكن استعمالها كاسم فتدلّ عندئذ على علم إيجابي قائم: شخص بثبت معرفته، كتاب يشتمل على معارف في هذا المجال أو ذاك، والكلمة يمكن استعمالها كفعل فتدلّ عندئذ على العملية التي يتم بها تدريجا تكوين المعرفة الإيجابية.

هذا التمييز أمر أساسي، لأنه يسمح في النهاية باكتشاف نوعي المعرفة اللذين يمكن وجودهما في النص. ويمكن للقارئ تحصيلهما. هناك مؤلفات تعلمنا الوقائع، وتنقل إلينا المعرفة الإيجابية عن هذا المجال أو ذاك. وهناك

مؤلفات أخرى تنمّي فيها الفعل الذي تتكوّن من خلاله هذه المعرفة الإيجابية. الأولى تركّز على المضمون، والأخرى على عملية التساؤل والتفسير. وقد يفيدنا النظر إلى الاختلاف العميق في هذه المسألة بين مارسيل غيول (١٨٩٨-١٩٥٦) وهمباتيه با (١٩٠٠-١٩٩١). فقد صمّم غيول كتابه كعالم في الستلة فلنا منه أن عليه الاقتراب أكثر فأكثر من «الأفريقيّة الحقيقية» تمهيدا لبلوغ نوع من النواة الصلبة الأولى - بالتحديد العالم «دوغون» - لهذا وضع لعمله هدفا هو التعبير عن مضمون: فقد كان البحث الأنثروبولوجي يقوم إجمالا، بطريقة ساذجة إلى حد ما، على كشف كنز مخفي^(١٣٧). هي المقابل، لم يتوقف الكاتب المالي همباتيه با عن التفكير، وهو العارف بمجتمعات غرب أفريقيا، بأن الحقيقة الوحيدة التي تستحق البحث عنها هي الكلام، فجعل من الكلام ومن تفسيره الغرض الأساسي لبحثه^(١٣٨). يمكننا أيضا أن نقارن بين رواية لزولا تكون فيها المعرفة، كمضمون، بارزة محدّدة مسماة، ورواية له أخرى، كـ «الغذاء الأرضي»، التي تشدّد على التساؤلات، ولا شك في أن هناك، بالنسبة إلى هذه المسألة، نوعين كبيرين من الآثار، بحسب ما يجري التشديد على مضامين معرفية قائمة أو على عملية تكوّن المعرفة. وهاتان السمتان لا تكتمان كلياً في الآثار نفسها، بل يمكن لفعل القراءة نفسه أن يركّز على المضمون في بحثه عن عملية تكوّن المعرفة، أو يشدّد على عملية تكوّن المعرفة في بحثه عن المضمون.



القراءة، قراءة الآخر

لا شك في أن القراءة هي أكثر الممارسات الأدبية تكرارا وشيوعا واتصافا بال مباشرة. فالكتاب، حتى الكبار منهم، والنقاد، حتى أكثرهم علما، كانوا (وغالبا ما يبقون) «مجرد» قراء. وشيوع القراءة يجعل منها أساسا من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملا أساسيا في تفسير النصوص. لم تتعرض هذه الفكرة البديهية يوما للشك، ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبيا في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف في القرون الثلاثة الأخيرة. لهذا غاب التكافؤ عن المزدوج couple مؤلف / قارئ زمنا طويلا. كما أن النظرة السائدة إلى القارئ كمتلق سلبي حملت قسما كبيرا من النقد على اعتبار دوره في العملية الأدبية، ثانويا، وتجريديا غالبا، وربما تكون الأسئلة التجريدية - من نوع: ما الجمهور؟ هل للقارئ (بال التعريف) وجود أو ينبغي علينا البحث عن قراء (بصيغة التذكير والجمع)؟ أين نجد آثارا موضوعية للقراءة؟ - هي التي كونت، وما زالت تكون، العائق الأساسي لإدخال القراءة وعلم اجتماع القراءة في البحث الأدبي.

لا استطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته. فكيف أصغر قوته؟

أندريه جيد

أعمال مؤرخي الكتاب والنشر والمختصين بالبلبيوغرافيا، تدريجاً، على المقاربات الاجتماعية التاريخية، فانتقلت بذلك من «تاريخ الكتاب» التقليدي إلى تاريخ موارٍ يتناول القراء وطرقهم في مواجهة المكتوب^(١). وقادتهم دراساتهم الجامعة للتغيير والتطور اللذين طرأ على نظام النشر وطرق توزيع المكتوب والمطبوع وتكيفه مع المجتمع، إلى إعادة الاعتبار، جزئياً على الأقل، وخلافاً لمشروع البنيويين، لمفهوم القصد: يسعى المؤلف والناشر، إلى غاية محددة تظهر في الكتابة وهي شكل المطبوع. وقد منح هؤلاء مكانة مرموقة لدراسة مادية هذه الأشياء، ورأوا في تنوعها أثراً دالة على تطور قراءة الكتاب عبر الزمن.

وتابع علماء الاجتماع - وخصوصاً اجتماع الثقافة - اهتمامات مؤرخي العقليات وعلماء الأنثروبولوجيا، فقدموا مواد تفكير مهمة في هذا المجال. وبعدها كان الكاتب الكبير أو الناقد المشهور (الذي كانوا يرسمونه أو يصورونه في حرم مكتب تحول إلى مكتبة) يظهر، حتى الأملس القريب، بمظهر المرجع والنموذج، بدأنا نشهد ولادة موضوع جديد للدرس، هو «القراءة العادية»^(٢). وهي إحدى نتائج مفهوم «النشاط الثقافي»، وقد ظهرت في السبعينيات بتأثير من أوجسطين جيرار^(٣) ويول بورديو^(٤) وميشال دو سرتو (١٩٢٥ - ١٩٨٦). فتقديم وصف للنشاط، هو عملية استبطان لذات، تلك التي سماها ميشال دو سرتو «الإنسان العادي»:

أهدي هذا البحث إلى الإنسان العادي. البطل الشائع. الشخصية المنشورة. السائر الذي لا عد لأمثاله. [...] هذا البطل المجهول قادم من بعيد، إنه وشوشة المجتمعات. وهو في كل زمان يسبق النصوص. لا ينتظرها. بهزأ منها. ولكنه يتقدم في تمثيل الكتب له. وهو يحتل شيئاً فشيئاً قلب المشهد العلمي. تركت كشافات النور الممثلين ذوي الأسماء والنسب الاجتماعي وتحولت صوب كورس الممثلين الصامتين المحتشدين على الجوانب، ثم تثبتت على الجمهور^(٥).

وسواء تركزت الأبحاث في علم اجتماع القراءة داخل أطر مؤسسات القراءة كالعائلة^(٦) والمدرسة والنشر والمكتبات^(٧)، أو اتخذت شكل دراسات أحادية الموضوع، أو انحصرت في فئة بعينها - العمال الشباب^(٨)، الباحثين عن العمل، المتقاعدين، السجناء^(٩)، الطلاب، المعلمين^(١٠)، أو تناولت ظاهرة

معقدة وغامضة كالأمية^(١٢)، فإنها أظهرت حيوية لا شك فيها خلال السنوات العشرين الماضية^(١٣). ولا يقتصر هذا الاتجاه على فرنسا بل يعم العالم الغربي بمجمله.

لم يكن أهل الأدب، سواء منهم اللسانيون أو المختصون بالأدب، بعيدين عن هذا التفكير. فقد استعاروا من العلوم الإنسانية الأخرى عددا من الإشكاليات، واستتبطنوا لها أدوات ملائمة لجالهم. من ذلك، مثلا، مفهوم «التلقي» ذو الاتجاهين الرئيسيين: التلقي كعملية اجتماعية تاريخية مرتبطة بـ «أفق انتظار» محدد ثقافيا (هانس روبرت جوس)^(١٤)، والتلقي كعملية استباق تقوم على بتي اللغة وعلى «موسوعية القارئ الشخصية» وتصب في ظاهرة التأويل عند النقطة التي يلتقي فيها قصد الكاتب وقصد القارئ (امبرتو إيكو)^(١٥). وفي الحالين تأخذ هذه المناهج في حسابها أن النصوص لم تتوقف عن التجاوب. والتقاطع وبث صداها بطرق مختلفة على مدى تاريخ الأدب والثقافة. وفي هذا نلتقي مفهوم التناص الذي صار شائعا، أو مفهوم «تجاوز النص» كما حدده جيرار جيتيت في بداية الثمانينيات:

أقول اليوم، وبصورة أوسع، أن هذا الأمر هو تجاوز النص، أو التعالي النصي للنص، وهو ما حددته سابقا بشكل تقريبي في كتاب Introduction à l'architexte بأنه «كل ما يضع النص في علاقة، ظاهرة أو خفية، بنصوص أخرى»^(١٦).

كيف يمكننا أن ندرك التلقي الفردي الصامت عموما؟ كيف تجمد ما هو طبيعته هرور ومتلاش ودائم التبدل وصائر إلى النسيان؟ هكذا يصطدم المختصون بالأدب ورملاؤهم من العلوم الإنسانية الأخرى بالصعوبات الكامنة في كل مقارنة للقراءة التي يصفها عالم الاجتماع جان كلود باسرون بأنها أحد أكثر الأفعال الأدبية تعددا في الشكل^(١٧). القراءة عمل فردي ولكنه عرضة لمحددات جماعية وتاريخية، وواجب المختصين بالأدب أن يبحثوا عن آثار هذه المحددات، وهناك أسباب مادية واضحة تجعل من الأسهل لنا أن نرسم صورة الكاتب القارئ من أن نرسم صورة القارئ العادي. فنحن لا نملك فقط النتائج «المنجز» المتمثل بالكتب المطبوعة، بل إننا احتفظنا وجمعنا، على الأقل بالنسبة إلى القرنين الأخيرين، الوثائق والكتابات التي تركها عدد كبير من مشاهير الكتاب^(١٨). إن مقارنة هذه الكتب بهذه المواد الخام - كالمسودات،

والمخططات، والنسخ الأولية. والمخطوطات والرسائل - تعطي فكرة عن قراءات الكاتب بل عن مصير هذه القراءات. فما أطلق عليه في الماضي، بسذاجة، تسمية «المصادر» تحول بفضل النقد التكويني إلى رصد لطرق تمثل القراءات وامتدادها في الكتابة.

أما التحليل الاسترجاعي الذي يقوم به النقد وتاريخ النشر فهو يساهم، خصوصا إذا تقاطع مع الكتابات الحميمة والخاصة أو مع وثائق رسمية^(١٦)، في تحديد أفق انتظار القراء العاديين في مرحلة ما أو مجتمع ما أو طبقة ما؛ إن إعادة تكوين أفق الانتظار كما كان في زمن تأليف الأثر وتلقيه يسمح أيضا بطرح أسئلة كان الأثر يجيب عنها، ويائتالي باكتشاف نظرة القارئ إلى الأثر وقهمه له. إن اتباع هذه الطريقة يخلصنا من التأثير الدائم اللاواعي تقريبا الذي تمارسه معايير المفهوم التقليدي أو الحديث للفن على أحكامنا الجمالية، ويعفينا من السير الدائري المتمثل بالعودة إلى «روح العصر»^(١٧).

لا شك في أن الكتابة والقراءة عمليتان لا تفصلان، ولكنهما لا تتساويان أيضا، فالأولى مجمدة ومحددة والثانية غير معينة في الغالب، وتقديرية، ولا حدود لها. والمفارقة في نظرية القراءة وعلم اجتماعها هو أن معظم المعلومات التي نملكها عن القراءة مردها إلى استقرار الكتابة (سواء بسبب المبدعين أو النقاد أو القراء «العاديين»). وكل تحليل للتلقي يصطدم بالضرورة تقريبا بهذه الحدود: ليس بالإمكان الاعتماد على شائعة واهية وثوارة حول التبادل الشفهي والمخالطة الاجتماعية إلا متى تجمدت وتم تدوينها خطأ. إن «نقد الصالونات» الأثير عند تيبوديه (١٨٧٤-١٩٣٦)^(١٨) لم يعش - إذا استثنينا المذكرات الحميمة والرسائل - إلا في المقالات والوقائع الصحفية المطبوعة. واليوم أيضا، يكاد لا يبقى أثر (من من الأفراد يسجل بانتظام البرامج الأدبية التلفزيونية والإذاعية؟) من النقد المباشر العابر والاجتماعي الذي خلق الحياة في المحليات الأدبية من خلال وجوه المؤلفين المدعويين وردات فعلهم. وربما تكون منابر النقاش على الأنترنت قادرة على خلق بعد جديد وقابلية للاستمرار لهذا النقد الذي يمارسه القراء العاديون.

ومع أن القراءة أصبحت موضوعا شرعيا إلا أنها لم تشكل مفهوما مستقرا ومعددا بدقة في نظام النقد الأدبي، فما ينطبق على مفهوم الأدب ينطبق بعض الشيء في الواقع على مفهوم القراءة. لا شيء مألوف مثل

ولا شيء، في النهاية، غير محدد مثله. وقبل السبعينيات بدأ الناس يتحدثون عن «قراءات»، متأثرين بالاصطلاحات المسرحية التقنية والتطبيقات التأويلية في علم النفس التحليلي والنقد الأنجلوسكسوني. وبدأ الحديث عن «قراءة أدبية»، وهي عبارة دخلت إلى فرنسا في السبعينيات ولكنها لم تشع إلا في التسعينيات (ونستخدمها اليوم ظانين أحيانا أنها كانت دائما من مفرداتها^(٢٤)) وتتناول في آن واحد الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته. وربما يكون ذلك علامة على أهم التغييرات الثقافية: فما يفوت الرؤية المؤسسية يفرض نفسه علينا بقوة البديهة. فنلاحظ ذات يوم أن الفترات قد انجرفت أبعد مما سجلناه من حركتها.

عام ١٩٧١ دشّن أرمان كولين، بإشراف فيليب سوليه الذي كان في حينه استاذاً محاضراً في جامعة باريس الخامسة، مجموعة من سلسلة U2 بعنوان «قراءات». وقدم الناشر في الصفحة الأولى روح ومشروع هذه السلسلة التي أراد منها أن تكون شيئاً جديداً، فواضح، من خلال استخدام منتظم للشولتين، الجودة النسبية لهذا المصطلح المعتمد في التلقي والنقد الأدبيين: تبتغي هذه السلسلة الجديدة إذن:

١- إعادة رسم مغامرة أثر كاتب عبر أجيال متعاقبة [...] وقد وضعت «قراءات» النقد العلمي مع سواها: مراسلات، إخراج، أداء الممثلين، اقتباسات مختلفة.

٢- تأمين توثيق غني من خلال إعادة نشر النصوص الأساسية لكل قراءة، وهي نصوص صعبة المئال غالباً.

٣- تبيان، وإن أمكن تفسير، تطور هذه القراءات المرتبط بتطور العقلانيات وحوادث التاريخ وتقدم العلوم الإنسانية.

٤- ضمان معاملة تفضيلية «للقراءات»، وبالتالي تعويد القارئ على مناهج النقد المعاصر المختلفة. [...] (٢٥).

بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة دعت ميشيل توريه عدداً من المؤلفين إلى إطلاق عنوان «قراءات» على مجموعة من المؤلفات النقدية ضمن سلسلة «المتعلم الفرنسي» التي تصدر بإشرافها عن المنشورات الجامعية في مدينة رين^(٢٦). إنها قراءات في مؤلفات لاروشفوكو، في كتاب «خاطر متزمت منفرد» لروسو، في رواية «طريق الضالندر» لكلود سيمون، في مؤلفات رونساو... إلخ،

تشكل باقية من النصوص النقدية تعرض قراءات مختلفة، أي ردات فعل وتفسيرات وتعليقات، تتناول الكتب أو المؤلفين المذكورين. في كتاب «قراءات في بيكيت»^(٢٧) الذي أعدته توريه بنفسها لم تجد حاجة إلى تبرير مشروع النشر الذي تتولاه أو أن تستخدم القوسين المزدوجين لتحديد المعنى. أما قراؤها (الذين لا يختلفون عمن يتوجه إليهم فيليب سوليه) فيعرفون بلا شك ما تعنيه القراءة والقراءات في نطاق الدراسات الأدبية الجامعية. والمقصود بذلك، كما يشير القسم الرابع من الكتاب (عنوانه «قراءات وتاويلات»)، هو تاويل أو، بكلام أعم، حزمة من التاويلات.

من جهة أخرى، ذكرت طبعة عام ١٩٧٨ من «معجم روبير الكبير»^(٢٨) ثمانية مداخل لمادة «قراءة»، لا يحيل أي منها صراحة إلى التاويل النقدي للكتابات ولا تشير إلى احتمال جمع الكلمة على «قراءات»^(٢٩). ولكنه يذكر سريعا في مادة (قرأ) Lire معنى خاصا («أستاذ يقرأ لطلابه نصا أو كتابا (انظر: شرح، أول...)»)، مشددا، كما فعل بالنسبة إلى كلمة Lexis، على المعنى الاستعاري الذي يدفع إلى ربط فعل القراءة بعلم للتفسير:

٥- استعاريا ومجازيا: فك الرموز: معرفة (المستتر) بواسطة علامة خارجية. ذاك القادر على القراءة في تاريخ البشرية. قرأ في السماء، في النجوم (انظر: منجم). قرأ الطالع، مستقبل فلان في خطوط يده، الفنجان، النجوم... يعرف أن يقرأ في الزهور، أي يعرف لغة الزهور. قرأ خطوط اليد. [...]

- مجازيا: ميز، تعرف كما من خلال علامة. انظر: اكتشاف، ميز، تعمق: قرأ في نظرتي.

فالمعجم يذكر يقدم استعارة «كتاب العالم» تكرر استعمالها، وبطبيعة ووسائل فك رموزها من خلال العلامات المرتبة في الكون^(٣٠)، وهذا ما تشهد به جملة من الناس ومنهم السر توماس براون في كتاب (Medici Religio) الصادر عام ١٦٤٣:

وهكذا، هناك كتابان استقي منهما لاهوتي: فإلى جانب الكتابات المتعلقة بالمثل، هناك كتاب يتعلق بالطبيعة، هذا المخطوط الكوني المفتوح أمام الجميع، والمعروض أمام أعين الكل. فمن لم يجد المطلق قط في الكتاب الأول يكتشفه في الكتاب الآخر الذي كان كتاب الوثنيين المقدس ولاهوتهم...

ولا شك في أن الوثنيين كانوا يعرفون كيف يجمعون الحروف الرمزية ويقارونها أفضل منا، نحن المسيحيين الذين يلقون نظرة استهانة على هذه الحروف الهيروغليفية العادية ويظلون من شأن الغذاء اللاهوتي الذي يوفره امتصاص زهور الطبيعة^(١٦).

إن الانزلاقيات المتعددة التي تنقلنا من الإدراك وفك الرموز والتعبير الشفهي عن العلامات إلى التأويل النقدي والنظري، سهلة التفسير، ولكنها تبين كم يمكن للقراءة أن تتحول إلى نقطة التقاء، إلى تقاطع لقروع علمية متعددة.

أبواب القراءة

يشكل الترميز أو التصوير المجازي إحدى أهم طرق القراءة التأويلية في التقاليد الغربية، وهي تختص بالعالم الوثني والمسيحي على السواء، ويشير هانس روبرت كورتويس (١٨٨٦-١٩٥٦) إلى أن الصراع بين الفلسفة والأدب (انظر الفصل الثالث: الأدب والمعرفة) كان أحد التناقضات العقلية الضاغطة التي واجهها أهل العصور القديمة. وفي غياب اللاهوت الفعلي والنظام الكهوتي، جعل اليونانيون من هوميروس الصورة المثلى لعصورهم القديمة والمرجع الأساسي لثقافتهم وتقاليدهم. ولكن، هل ما زال يستحق مكانه في المدينة القاضلة بعدما ثبت أنه لا ينقل بالضرورة الحقيقة والأخلاق والمعارف العلمية؟ ما نفعل حين نرى المشاعر اللا أخلاقية والفضة تحرك أبطاله وألهته بينما يبقى شعره مرجعا أساسيا لنقل الثقافة المدرسية؟ هكذا هي الأسئلة التي طرحها أقتلاطون (نحو ٢٤٧-٢٢٧ قبل الميلاد) بشيء من الحدة في كتابه «الجمهورية»:

إليك أيضا أمورا لا ينبغي أن نؤمن بها، ولا ينبغي أن نسمح بروايتها: أن تميزه ابن يوسفون وييريتوس ابن زوش اندفعا، كما يقال، في أعمال خطف رهبة. أو أن ابنا آخر من أبناء الآلهة أو أبناء الأبطال قد تجرأ على ارتكاب أفعال شائنة ومدنسة، على طريقة الحكايات الكاذبة التي ننسبها اليوم إليهم! أجبروا بالأحرى الشعراء على أن يعلنوا إما أن هذه الأعمال ليست من فعل الأبطال وإما أن هؤلاء ليسوا من أبناء الآلهة. ولكن امنعوه من أن يقولوا الأمرين معا، امنعوهم أيضا من إقناع شبيبتنا بأن الآلهة تفعل الشر وأن الأبطال لا يفضلون سائر البشر بشيء^(١٧).

من أجل حماية الأخلاق وحب الجمال والعلم والتقاليد. ابتكر اليونانيون نسوية هي القراءة الرمزية: هناك حقيقة عليا محتجبة، ولكنها تشير إلى نفسها، تحت غطاء غير كامل. وواجب القارئ الذي يقوم بالتأويل أن يكشف الغطاء عنها. إن فهم التأويل ككف للرموز، وهو يلائم كثيرا حساسية القدماء للنبوءات والعرافة. بسطته لاحقا العصور الرومانية المتأخرة ليشمل فيرجيل، ثم أوفيد، ثم مجمل المؤلفين الكبار «الوثنيين»، ثم توسع بانتشار المسيحية وبقي راسخا إلى منتصف عصر الأنوار. وهذا هو سبب بقاء هوميروس في نظر راند من رواد علم الآثار وتاريخ الفن الكلاسيكيين. مثل وينكلمان (١٧١٧-١٧٦٨). «أكبر أساتذة الحكمة»:

ينبغي أن تكون إلياذته كتاب الملوك والأوصياء، والأوديسة كتاب الحياة البيتية. ليس غضب أخيل ومغامرات هوليس سوى ثوب التكر. هوميروس يحول آراءه في الحكمة والأهواء البشرية إلى صور حساسة، فيعطي لأفكاره جسدا ويمتجها الحياة، وذلك بفضل الصور الجذابة^(٢٣).

ينطبق الأمر نفسه على المفهوم المسيحي للكتاب المقدس. فقد انطلق التأويل من تطبيق فيلون (نحو سنة ٢٠-٥٤)^(٢٤) - اليهودي الإسكندراني الإغريقي - القراءة الرمزية على القسم اليهودي من الكتاب المقدس («العهد القديم»، كما يسميه المسيحيون)^(٢٥)، فلما انتقل إلى المنثور المسيحي جعل من «العهد الجديد» اكتمالا للوعود الرمزية التي تضمنها العهد القديم. إن الأثر الرئيسي للقراءة الرمزية، وهي كما رأينا تتجاوز كثيرا حدود العصور القديمة والتوسيلة وقد اكتفينا هنا بوصفها في بعدها البسيط، هو أنها رسخت القراءة كتأويل وربطت بها فعل النقد ربطا لازما. أما أثرها الثاني فهو أنها وحدت نصوصا وأثارا متنافرة: فزال الفصل بين المذنب والمقدس، وبين القديم والمعاصر، لأن النصوص كلها في النهاية ينبغي أن تحيلنا إلى الحقيقة الواحدة التي تصورها.

لقد واصلت كتب المختارات الفرنسية التذكير مدة طويلة ببعض الصفحات التي خصصها ديكارث (١٥٩٦-١٦٥٠) للقراءة في بداية كتابه «خطاب في المنهج». وهذه الصفحات تبين، على طريقتها، كم أن نظام الرموز الجامع بات غير فاعل، وأن دمج النصوص والعصور وطرق القراءة، ترك مكانه لأنواع جديدة وطرق جديدة في فنون القراءة. واسترجع ديكارث

بالذاكرة تعليمه الاساسي، فوصف القراءة الدنيوية، قراءة نصوص العصور القديمة خصوصا، بـ «مآثر التاريخ البطولية» و«طريف الحكايات»^(٢٦). أن نفرا يعني أن نحادث الغير (انظر الفصل الأول: «الاتصال الأدبي»)، يعني أيضا أن نسافر^(٢٧) وتعلم، في الزمان والمكان:

يتشابه الحديث مع أبناء القرون الخوالي والسفر. ويحسن بنا أن نعرف شيئا عن أخلاق الشعوب المختلفة لكي يكون حكمنا أصح، ولكي لا نظن أن كل ما يخالف عادتنا نافه ومناقض للعقل، كما اعتاد أن يفعل من لم يسافروا^(٢٨).

هذه الحرية التي تتهم القراءة «محاذة» و«سفرا» تكشف عن وجود نوعين من القراءة مرتبططين بنظامين متقابلين من النصوص ويتطلبان قواعد مختلفة. فمن جهة، هناك القراءة المتמادية والمنتقلة والاستكشافية، من دون قيد ولا نهج خاص، التي تجمع بين الفضول والتعلم والمتعة. ومن جهة أخرى، هناك القراءة المجتهدة والبطيئة والمكررة. هناك قراءة الشعر والرواية، وهناك قراءة الكتاب الرصين. ولا شك في أن ديكاوت ينصح بتصفح كتاب الفلسفة «كرواية» أولا. ولكن علينا بعد ذلك أن نكشف ما فيه من غموض (ولا نتردد في تدوين الملاحظات على صفحات الكتاب). وبأن نرفع هذه النقاط الغامضة من خلال القراءة المكررة، التامة أو الجزئية:

لدي أيضا رأي يتعلق بكيفية قراءة هذا الكتاب، وهو أن يتصفح القارئ كأنه رواية، من دون أن يركز انتباهه كثيرا أو أن يتوقف عند الصعوبات التي يصادفها فيه. ليعرف بصورة إجمالية ماهية المواد التي عالجتها، وبعد ذلك إذا وجد هذه الصعوبات جذيرة بالنظر وكان عنده الفضول لمعرفة أسبابها يمكنه قراءة الكتاب مرة أخرى لكشف بقية الأسباب، ولكن عليه أن لا ينفر ثانية إن لم يتمكن من معرفتها في كل الكتاب، أو إن لم يفهما كلها، يكفي أن يدون خطأ بالقلم تحت المقاطع التي يجدها صعبة، ويتابع القراءة إلى النهاية، ثم، إذا أعاد قراءة الكتاب مرة ثالثة، أجرؤ على الاعتقاد بأنه سيجد حلا لمعظم الصعوبات التي عليها سابقا بالقلم، وإذا بقيت بقية فسيجد لها حلا بإعادة القراءة^(٢٩).

هناك خطر، في رأي ديكاوت، بقيت الكنيسة والمدرسة الجمهورية^(٣٠) تحذران منه إلى وقت قريب، وهو ضياع القارئ. فالقراءات المتعددة وغير المختارة والتي لا تفصل بينها فسحة زمنية تقوده إلى الضياع^(٣١). وفي نظر

ديكارت، يخيم ظل الكيشوتية⁽¹¹⁾ (التي تشكل البوفارية نسخة حديثة ومؤنثة منها) على هذا العمل، وصعوبة مراقبته قد تترك القارئ التهم يندفع فيه من دون حدود إلى حد الجنون، أو على الأقل يبعده عن المعقول وعن المعايير الاجتماعية:

ولكن إن صرف القارئ وقتاً طويلاً في السفر يصبح غريباً في بلاده، وإن كان كثير الفضول لما كان يمارس في القرون الماضية يصبح جاهلاً لما يمارس في زمانه. ففضلاً عن أن الحكايات تجعله يتصور العديد من الأحداث المستحيلة كأنها ممكنة الحدوث، فإن التواريخ، حتى أشدها صدقاً، تبدل أو تضخم قيمة الأشياء لتجعلها جديرة بالقراءة أو، على الأقل، تحذف دائماً تقريباً الظروف القليلة الأهمية والقليلة الشهرة؛ مما يجعل الباقي غير ما هو، ويجعل من يطبقون أخلاقهم على العبر التي يستخلصونها من التاريخ معرضين للوقوع في مبالغات شخصيات رواياتنا الشبيهة بمبالغات بالادين Pulardin، ولرسم أهداف تتجاوز قواهم⁽¹²⁾.

وكما نرى، لا يعطي ديكارت للقراءة في النهاية سوى مكانة متواضعة. فهو يعترف بقيمتها ولكنها تبقى في نظره محدودة، لأن الممارسة الجذرية للتفكير هي التي تؤدي في النهاية إلى الثورة التي يتطلع إلى قيادتها.

يبدو الأمر على خلاف ذلك عند سبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧) الذي، بعد ثلاثين سنة من سلفه، عرض بتوسيع أسس تأويلية عصرية علمانية المنحى في كتابه «مبحث لاهوتي سياسي»: غاية هذا المبحث تحديد قواعد البحث التاريخي والنقدي في نص الكتاب المقدس بغية تحديد أسس حرية التفكير في الدولة العادلة. والحال أن تحديداً كهذا يتطلب سلسلة من المقاربات النظرية والفيلولوجية التي تبدو لنا اليوم أساسية. لا يعترض سبينوزا، حذراً وقناعة من غير شك، على قدسية الكتابات المقدسة، ولكنه يؤكد أن في الإمكان تأويلها على قاعدة «النور الطبيعي»، خلافاً لـ «النور الفائق للطبيعة»⁽¹³⁾. وهذا يعني فك الحلقة الرمزية، والقول بأن النص المقدس ليس مغلقاً على نفسه لأن في الإمكان درسه بأدوات عقلية ولغوية مماثلة لتلك التي نستخدمها للتصوُّص الديويية.

وبعدما ذكر سبينوزا أن الخلاص الفردي يمر بالإيمان والأعمال وليس بعلم الكتابات المقدسة، اقترح صراحة - من خلال التأكيد أن

الكتاب ليس له قيمة سحرية - أن يكون وضع النص المكتوب مرتبطا بالقارئ وتدييره. وانطلاقا من ذلك يكون تلقي النص على أنه مقدس أو ملحد أو دنيوي فقط:

إذن، إذا قرأنا قصص الكتابات المقدسة وأمنا بها من دون التنبه إلى العقيدة التي تبتغي نشرها من خلال هذه القصص، ومن دون أن نصحح حياتنا، فهذا يشبه تماما أن نقرأ القرآن أو الشعر المسرحي أو، على الأقل، الوقائع الحقيقية، بالروحانية التي يقرأ بها عادة الإنسان العامي^(١٥).

والنتيجة اللازمة عن تنوع النص تبعاً لمعطيات القراء وأوضاعهم هي أن القارئ يحتاج إلى معرفة هوية المؤلفين - وأنه بالنالي قادر على الحكم على مقاصدهم. وهكذا يذكر سبينوزا أن كل تفسير لا بد أن يأخذ السلطة في حسابه، لأن تطلعات القارئ وقدراته متنوعة، ولأن نصوصا مختلفة الطابع والقصد قد تستخدم «قصصا متشابهة جدا»:

غالباً ما يحدث أن نقرأ قصصا متشابهة جدا في كتب شديدة الاختلاف فنحكم عليها أحكاما متنوعة تبعاً لتنوع آرائنا في مؤلفيها. أذكر أنني قرأت في كتاب أن رجلاً يدعى رولان فورييه اعتاد أن يطير على ظهر مسخ مجنح، وأن يعلق في المناطق كلها كما يحلو له. وأن يقتل بنفسه عددا كبيرا من الرجال والعمالقة، وسوى ذلك من الأشياء الغريبة التي لا يقبلها العقل بأي شكل كان. قرأت عند أوفيد حكاية مماثلة جدا منشولة عن القرس، وحكاية أخرى في كتب القضاة والملوك عن شمشوم (الذي قتل بيده ومن غير سلاح ألف رجل) وعن إيليا الذي كان يطير في الفضاء ووصل إلى السماء في عربة من نار تجرها الخيل. أقول إن هذه الحكايات متشابهة. مع ذلك نحكم على كل منها حكما مختلفا: فالمؤلف الأول لم يقصد أن يروي سوى الترهات. وروى الثاني أشياء ذات فائدة سياسية، وروى الثالث أشياء مقدسة. وما يقنعنا في هذه الأحكام هو الرأي الذي كونه عن مؤلفيها. وهكذا يتبين أن معرفة المؤلفين، الذين كتبوا أشياء غامضة أو مبهمه، ضرورية قبل كل شيء لتأويل كتاباتهم^(١٦).

لا جديد في الإشارة إلى أهمية أخذ مقصد المؤلف والنوع الكتابي في الاعتبار عند البحث عن مقاصد الكتاب وتأثيره، فسبينوزا يكتفي هنا بالتذكير بتقاليد أواخر العصور القديمة التي استعيدت في القرون الوسطى

واستند إليها دانتى (١٢٦٥-١٣٢١) عندما اقترح نوعاً من «التفسير الذاتي للنص» في الإهداء الذي يرافق كتاب «الفردوس»:

في بداية كل عمل فكري doctrinale opus ينبغي أن نتحرى عن ستة أشياء: الموضوع والمؤلف والشكل والغاية والعنوان والمجال الفلسفي^(٤٧).

فضلاً عن ذلك، ساهم عصر النهضة في إرساء طريقة الفيلولوجيا في معالجة النصوص القديمة - دنيوية أم مقدسة - كقاعدة للتأويل، فحين أشار سبينوزا إلى أن نهج الفيلولوجيا النقدية (وخصوصاً ما تعلق بتعيين الكاتب أو الكتاب المحتملين لنصوص الكتاب المقدس ويرسم تسلسلها التاريخي) يمكن تطبيقه على مجمل النصوص الخطية، فإنه كان يتبع التقليد الذي أخذ يشكك تدريجاً بالقراءة الرمزية منذ بداية عصر النهضة. فمن عهد قريب كان كل نص دنيوي أو مقدس يميل إلى إعلان كمال الرسالة الإلهية، أما بعد ذلك، فصار النصوص كلها قابلة للنظر وفق مناهج النقد التاريخي والفيلولوجي، أبعد من الانقلاب في تراتبية النصوص، فتح سبينوزا الطريق، رغماً عنه تقريباً، أمام تعديلات أخرى في المنظور النقدي، فقد أوضح ظاهرة مركزية في وجهة نظرنا، وهي أن طبيعة النص ترتبط، جزئياً، بنظرة القارئ وظروف الاتصال. ومع أن سبينوزا يتهرب من ذلك شخصياً، فإن التاريخ المقدس يمكن قراءته كمجموعة من الحكايات.

على صعيد النظرية الأدبية يوحى هذا الانتقال بأن تصنيف النصوص لا يمكن أن يشكل أفقاً مغلقاً أمام النقد: فمن شأن القراءة أن تغير وضع (أو نوع) النص الذي كنا نحسبه لا يمس، لأن التقليد اعتمده وصنقه. وهكذا اضيف قصد القارئ إلى قصد الكاتب وقصد انكتاب. واتجه الميل من القراءة التفسيرية، أو من حلم القراءة التفسيرية، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي، الشخصي، المتأثر بالظروف التي تحيط بالقارئ الذي تحول إلى ناقد.

صورة الناقد القارئ

يشرق تيهودييه بين ثلاثة أصناف من النقد. فهناك نقد الصالونات الذي ألحقنا إليه أنفاً، والنقد المحترق، وأخيراً نقد الأساقفة. وبعبارة أخرى: النقد المرتجل والاجتماعي، ونقد المتأخر - المصادر عن المعرفة العلمية والخطب والجامعة -، ونقد الكتاب والمبدعين. هذا التقسيم الأولي له طابع إجرائي، ولكنه

لا يعطي فكرة عما تشترك فيه هذه الأصناف الثلاثة، ولا يبين خصوصاً التركيبات المحتملة بين ميزاتها الخاصة. فعلى سبيل المثال، كيف تصنف نقد ميشال بيثور بعد مؤلفاته النقدية المفتوحة والمكتملة كمجلدات «الفهرست»^(٤٨) الخمسة، أو «أبحاث في الأبحاث»^(٤٩)، أو «أبحاث حول المحدثين»^(٥٠)، أو «كلام مرتجل عن بلزاك»^(٥١)؟ أهو نقد إبداعي؟ لا شك في ذلك. ولكنه أيضاً نقد محترف، نقد أستاذ حتى لو رفضت الجامعة الفرنسية في الماضي أن تعدّه من أساتذتها. فوراء الاختلاف تشترك هذه الأصناف النقدية بأنها تتطّلع من قراءة، وتقل هذه التجربة كتوصية. يمكن أن يكون هذا النقل نوعاً من مشاطرة الحب (أنا أحببت كذا، اقرأ أنت فيحبه كلانا)، أو من الفرض العقدي أو التعليمي (هذا النص مهم لهذا الأمر أو ذاك، ينبغي أن تعرفوه وتعلموا سبب أهميته)، أو من نقل التجربة الإبداعية (باسم مفهوم معين للأدب، إليكم كيف يتردد صدى هذا الكتاب في نفسي عندما أكتب بدوري).

ويدهي القول إن النقد هو ردة فعل على قراءة، وفي الغالب كتابة عن قراءة. ويضيف إميل فاغيه (١٨٤٧-١٩١٦): أستاذ كرسي الشعر الفرنسي في السوربون بعد سنة ١٩٠٦، إلى ذلك في كتابه «فن القراءة» أن النقد وساطة تعليمات أولاً ثم تأويل وأن من شأنه أن يوجه القارئ:

ما دور الناقد إذن؟ أن يجعلنا نقرأ المؤلف من وجهة معينة. [...] ولنتكلم على طريقة بونالد الذي يرى كل شيء مثلثاً ويهري في كل ثلاثية وبسيطاً، تتألف القراءة من شخصيات ثلاث: الكاتب والقارئ والوسيط، والناقد هو هذا الوسيط^(٥٢).

في هذا المنظور يكون نموذج القراءة (بل القارئ النموذجي) هو مونتاني (١٥٣٢-١٥٩٢) كما صوره لنا فاغيه أو آلان (١٨٦٨-١٩٥١):

إن مونتاني مهمل. فهو يتسلّى بنسخ قصائد الشعراء والتعليق عليها باسترخاء إلى أن تأخذ عقبة ما بتلابيبه. عند ذاك يصبح حيويًا وشديدًا، فيدهش، وينمّد. ومن يقرأ مونتاني يسرّ معه، ويشعر باندهاش مفاجئ كأندفاعه^(٥٣).

ولا شك في أن صورة مونتاني كجامع، بصفات مختلفة. لأنماط النقد الثلاثة - نقد القارئ ونقد المبدع ونقد عشير النصوص العظيمة - هي التي رسخته في التقليد الفرنسي، وخصوصاً في المدرسة الجمهورية، كنموذج

للققاد. هذا فضلا عن أن لجوءه إلى التمثل واهتمامه بالسياسة والحكمة والحرية - «مع التعليين هو من بكر ومع البكريين هو من تغلب» - جعلها منه أيضا نموذجاً، إن لم يكن مثلاً، للحركة والمرونة اللتين تسمحان بتأويلات مختلفة. والحال أن مونتاني القارئ («إنه قارئ، قارئ رائع»، كما يذكرنا تيبوديه⁽²¹⁾) يدهش المراقب من وجوه كثيرة. لأن هذا «الشريف الرضي من عهد هنري الثالث»، حسب عبارة فولثير⁽²²⁾ الموحية والمقلوبة تاريخياً، واجه نموذج القارئ المتبحر وفرض مكانه صورة الهاوي الذي يحدد إطار قراءة فردية متميزة ومعتدلة⁽²³⁾ هذا هو غرض الفصل العاشر من الكتاب الثاني من «المباحث» (عنوانه «كتب») الذي يرسم صورته كقارئ⁽²⁴⁾. فقد حدد نفسه أولاً كغير محترف ورفض أن يجعل من القراءة مطلقاً ما أو موهبة:

لا شك عندي في أنه يحدث لي غالباً أن أتحديث عن أشياء تكون معالجتها أغنى وصحتها أوفر عند أرباب المهنة [...] من يبحث عن العلم إن كان الصيد أمام بيته، لا شيء مما أفعله قريب من الاحتراف [...].
أتمنى أن أفهم الأشياء تماماً، ولكني لا أريد أن أشتري هذا الفهم بسعره الغالي، فخطتي أن أمضي ما تبقى من عمري في الراحة لا في الجهد.
فلا شيء عندي يستحق أن أتعب رأسي لأجله، حتى العلم، مهما غلا ثمنه.
لا أبحث في الكتاب إلا عن اللذة التي توفرها تسلية شريفة، وإذا درست فإني لا أبحث إلا عن العلم الذي يتناول معرفة الذات ويعلمني كيف أموت جيداً وكيف أعيش جيداً⁽²⁵⁾.

من البحث عن «اللذة» و«الفرح»، ومن رفض المواظبة «الجادة»، نشأ فن لقراءة قائم على استيعاد الكتب الشديدة الصعوبة أو العسيرة على الفهم: الصعوبات، إذا ما صادفت منها أشياء القراءة لا أقضم أظافري، بل أتركها حيث هي، بعد أن ألقى عليها نظرة أو اثنتين، فإن أطلت الوقوف خسرت وضاع الوقت: لأن طبعي تلقائي، وما لا أراه من الوهولة الأولى يقل احتمال رؤيته عند الإصرار - لا أقل شيئاً من دون لذة، والإصرار يضلل فكري ويحزنه ويضجره [...] إذا أغضبني كتاب ملت إلى سواء، ولا أتكب على كتاب إلا إذا بدأ يدركني الملل من الفراغ⁽²⁶⁾.

بعد ذلك يعرض مونتاني محتويات بل قائمة بموجودات مكتبته من المراجع، من الكتب التي ترسم كالمرآة المقعرة صورة من يستعملها. إنها نوع من

الترتيب الشديد الأهمية من وجهة ناريخ الكتاب ونظرية الأدب والمغليات. فقد وضع مونتاني تصنيفا يقابل بين «الكتب الممتعة فقط»^(٦٥) و«درسي الآخر الذي يخلط المتعة بالمزيد من الثمار»^(٦٦). الصنف الأول، صنف المتعة الصرفة، يشمل أساسا الشعر اللاتيني واللاتيني الجديد (وقصصا مثل ديكاميرون، ومؤلفات رابليه) ويكشف من خلال التعداد والتعليقات إشارا للنصوص القديمة على الحديثة. ويبدو استبعاد الروايات والأدب الخرافيين واضحا: نضع جانباً أماديس الغالية (نموذج الروايات التي كسفت دون كيشوت بعد سنوات قليلة من نشر «المباحث») و«رولان الغاضب»، وحتى «تحولات» أوفيد التي أحبها كثيرا في طفولته^(٦٧). في المقابل حجز مونتاني في مكتبته المثالية مكانا ممتازا لفيرجيل، ولوكريس، وكاتول، وهوراس، وفيدر، ولوكين الذين استند إليهم في نقاط كثيرة لإدانة كثرة «المبالغات العجيبة الأسبانية والبتاركية بل المغالة الخفيفة والمعتدلة التي زينت كل الكتب الشعرية في القرن التالي»^(٦٨).

في الصنف الثاني من القراءة يأتي بلوتارك في الطليعة «منذ أن صار فرنسيا»^(٦٩) وسينيك. لم يحب مونتاني شيشرون، بل أثنى على المؤرخين «فهم يجمعون السهل والمتع» وعلى الحقيقة النفسية والإنسانية في السير «لهذا أفضل بلوتارك على كل من عداه». ثم عرض قائمة المفضلين عنده بدءا بالعصور اللاتينية القديمة وانتهاء بالمؤرخين الجدد والمعاصرين في إيطاليا وفرنسا. وفي ختام هذا العرض الذي قدمه لمكتبته يكشف مونتاني، كناقد، الآراء والملاحظات التي دونها على هامش كتبه كما يدون المرء في المذكرات الحميمة:

عن صديقي فيليب دوكمين^(٧٠) أقول: «تجد عنده لغة ناعمة ممسحة وبسيطة إلى حد السذاجة. |...|»

عن مذكرات السيد دويليه^(٧١): «يسرني دوما أني أطالع ما كتبه هؤلاء الذين يحاولون العمل كما يجب. |...|»

هذا الانتقال من حميمية القراءة الخاصة الضيقة إلى نشر القراءة النقدية يميز جيدا أصالة كلام مونتاني، أصالة في اختيار القراءات أيضا. وفي وضع القارئ كما يبين لنا الفصل الثالث من الكتاب الثالث، وعنوانه «المعاشرات الثلاث». فمونتاني يؤكد أن القراءة، رغم تقديره الكبير لها، تأتي عنده في المقام الثالث بعد الصداقة ومعاشرة النساء. وفردة مونتاني القارئ،

كدت أقول حدثته، تقوم بلا شك على تنوع كثافة القراءة. فهناك تناوب بين فترات القراءة وفترات عدم القراءة، شرط أن يبقى الكتاب في متناول يده، حاضرا على الدوام:

إني لا أخدم بها، في الواقع، سوى من لا يعرفها - استمتع بها كما يستمتع البخلاء بكنوزهم لأنني أعرف أنني أمتع بها متى يحلو لي؛ إن نفسي تمتلئ وتفتبط لهذا التملك، لا أسافر من دون كتب، لا في السلم ولا في الحرب، مع ذلك قد تمر بضعة أيام، بل بضعة شهور، من دون أن أستعملها^(٦٧).

وفي سياق تذكر مونتاني قراءاته في القصر، يقدم لنا وصفا مشهورا لـ «مكتبته»، مكان الحميمية، المختلي المشرف على المنزل كله، وربما يوفر لنا إحدى أولى مناسبات التطهير لأهمية «الغرفة الخاصة» التي ستكون أثرية عند فيرجينيا وولف^(٦٨):

بأس عني من ليس له في منزله مكان يختلي فيه، يناجي فيه نفسه، يختبئ فيه! إن الطموح يجازي أصحابه بإبقائهم دائما معروضين كالتماثيل في السوق: «الثروة الكبيرة عبودية ثقيلة magna servitus est magna fortuna»! ولا حق لهم بالانسحاب ولو تقاعدوا^(٦٩).

هناكميزات أخرى تبين المسافة الفاصلة بين مونتاني القارئ ومونتاني العالم التقليدي. فقراءته غير المركزة متقطعة أيضا بالنزهات، ولا تجري في الليل، ولا تولد فكرة جمع الكتب وشرائها بانتظام. إنه، باختصار، نقيض مجنون الكتب الذي يحمله شرهه للقراءة على أن يقفل على نفسه وينعزل عن الناس. بهذا المعنى يمكن أن يظهر مونتاني كنموذج للاعتدال، بجمع بين المثال الأرستقراطي القائم على التسلية والحرية وبين الممارسة الديمقراطية القائمة على المعرفة والمواظبة. ولا تطاله تهمة الادعاء والعمى وخصوصا الانعزال عن العالم والحياة الذي يشغل دائما على القراء المحترفين، هؤلاء «القاعدين» الذين رأى فيهم سارتر أكلة جثث الموتى، وقال عنهم:

علينا أن نتذكر أن معظم النقاد هم من البشر الذين لا حظ لهم، وأنهم لحظة هموا بالسقوط في اليأس وجدوا مكانا ضيقا هادئا كمكان حارس المقبرة. الله يعرف إن كانت المقابر هادئة، وإن لم تكن أمتع من المكتبات. (...) تتبعث منها رائحة خفيفة تشبه رائحة الأقبية وتجري فيها عملية غريبة قرر الناقد أن يسميها قراءة^(٧٠).

بعد تنويع مونتاني نموذجاً للقراء والنقاد، بقيت المسألة الأساسية: ما حصة نصوص الآخرين في إبداعه؟ فهذه الاستشهادات التي ترصع «المباحث»، لأن هذا الكتاب هو أيضاً يوميات قراءة (أو بالأحرى يوميات مكتوبة انطلاقاً من القراءة)، هذه «الأزهار الغريبة»، ملتبسة في نهاية المطاف، وعلى وجه التأكيد أقل بساطة مما نتصور. فمونتاني الذي يطالب بحق الامتناع عن القراءة^(٧١)، ينادي أيضاً بأن يبقى على طبعه عندما يستشهد بسواه:

ومثلما يحق لأحدهم أن يقول عني أنني اقتصررت على جمع الأزهار الغريبة، ولم أقدم من نفسي سوى الخيط الذي نظمها.

لقد أعلنت للرأي العام أن هذه الزينة المستعارة تلازمي. ولكني لا أريدها أن تغطيني، وتخفيني؛ فهذا يخالف تصميمي على ألا أظهر سوى ما هو خاصتي، وما هو كذلك بالطبيعة. ولو أنني وافقت نفسي، مهما يكن، لكنت تكلمت وحدي بصوت منخفض^(٧٢).

لم يكف مونتاني عن تأكيد دينه لمن يعتبره مثالا له، أي سقراط وبلوتارك. وذلك لكي يؤكد أيضاً أن قراءته انتهت إلى إبداع. وهذا ما فهمه فولتير الذي يمكننا أن نسأل - مثل كثيرين من قراء مونتاني (كجيد وبيتور، مثلاً) - عما إذا كان يصف نفسه من خلال «هذا الرجل الساحر» :

أي ظلم صارخ أن نقول إن مونتاني لم يفعل سوى التعليق على القدماء ! إنه يستشهد بهم في الوقت المناسب، وهذا ما لا يفعله المعلقون. وهو يفكر، وهؤلاء السادة لا يفكرون. وهو يدعم أفكاره بأفكار كل الأقدمين الكبار، ويحكم عليهم ويجادلهم ويحادثهم، ويحدث قارئه، ويحدث نفسه، إنه أصيل دائماً في طريقة تقديم الأشياء، وواسع الخيال، ومصور، وما أحب فيه أنه يعرف دائماً أن يشك^(٧٣).

الشك أصل، أو بالأحرى نتيجة، الفعل النقدي. لأن الحكم - بحسب المعنى الاشتقاقي لكلمة نقد - يفترض أن نفحص، أن نسأل، وأن نتمم. لهذا لا يمكن أن يقوم النقد من دون قراءة وتأويل وتكوين النص. فقبل فاليري بكثير، وفي سياق تأكيد أنه «لا يوجد معنى حقيقي للنص»^(٧٤)، ذكر مونتاني بهذا اليعس من أبعاد القراءة الذي يأخذ بالمعنى الذي تحمله الصدفة (الاتفاق) أو الغضب (الإلهام):

الالتماعات الشعرية التي تخطف الكاتب بعيداً عن ذاته، لماذا نسبها نحن إلى التوفيق ما دام يعترف بنفسه أنها تتجاوز كفايته وطاقته، ويقر بأنها آتية من خارج ذاته، وأنها لم تكن بمقدوره. [١٠٠] إن دور الصدفة ظاهر بوضوح في كل هذه المؤلفات، لما يوجد فيها من الطلاوة والجمال، لا وجوداً مقصوداً بحسب بل من غير قصد أيضاً. والقارئ المتمكن يجد في الكتابات غالباً كمالات غير تلك التي وضعها الكاتب ولاحظها، وينسب إليها معاني ووجوهاً أغنى^(٧٥).

بحث القارئ

لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية - أو ما سماه بو (١٨٠٩-١٨٤٩) - قصص المأحكة - في الأدب المعاصر^(٧٦) مجرد ظاهرة حكاية (على حدود الأدب) أو حصرها ببعدها الكمي (لننظر إلى رفوف محلات بيع الصحف أو كشاك^(٧٧) محطات القطار في فرنسا). فهذه الرواية، القائمة على التوقع والتحقيق، تستجيب، في الواقع، لاهتمامات متجذرة في القراء وتكشف، بصورة أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية، أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه.

عند التوقع يواجه القارئ تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها، والتي تفاجئه دائماً في النهاية. ويتابع التحقيق، عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومآزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحياناً، والتداعي المؤكد أو القليل الاحتمال. وإذا استعرتنا أسلوب أمبرتو إيكو الذي اشتهر برواية الألغاز بعد كتابته «اسم الورد»^(٧٨)، فإن الرهان هو فعلاً رهان «القارئ في الحكاية» والطريقة التي يبنى فيها النص افتراضاته ويستدعي «قارئاً نموذجياً»:

إن قارئ «أوديب» [سوفوكليس] النموذجي مطالب بالمشاركة في عمليات كشف العلاقات التي كان أوديب، كشخصية، مدعو لكشفها - والتي أنجزها مع بعض التأخير - بهذا المعنى، حين تروي بعض النصوص السردية قصة شخصية ما، فإنها توفر معلومات دلالية تداولية للقارئ النموذجي الذي تروي له الحكاية. ولنا أن نعتقد بأن هذا ما يحصل تقريباً في كل نص سردي، وربما في نصوص أخرى غير سردية. «هناك حكاية تروي عنك» (De te fabula narratur)^(٧٩).

يملك قارئ الرواية البوليسية، بنوع من العقد الضمني، وعيا واضحا لعنصرين: أنه سيعجز عن إيجاد الحل، وأن عليه أن يبذل كل ما بوسعه للبحث عنه متتبعا المحقق أو الضحايا، بحسب الحالة. هناك في الأدب البوليسي أيضا يعد لعبي (متعلق باللعب) مؤكد: فهو يقوم على تمثيل لعبة، وعلى محاولة (غير مجدية) تركيب مربكة (puzzle)، أو الخروج من متاهة، أو حل لغز، من دون تعريض الحياة للخطر، لأن الأمر لعبة، ولكن بشكل مشوق لأن من الصعب تجنب كل أنواع الإسقاط^(٨١). وهناك بعد لعبي أيضا يتمثل في افتتان الرواية البوليسية بكشف السر، أو اللغز، أو الأحجية، أو «الملحة» وهو الاسم الذي كان يطلق في القرن التاسع عشر على كل التسلية المرتبطة بالتلاعب بالكلمات أو اللغة.

إن تعاضد قوة علوم الإنسان، وخصوصا التحليل النفسي كخطاب تأويل يسبق المعرشة (والعلاج)، شرع طرق التحقيق وأبرز الاهتمام الواجب بإلاؤه لغوض اللغة والتداعيات التي يستجلبها، وفي هذه الحال لا يدهشنا أن الأدب البوليسي كان مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي^(٨٢). فقد بنى جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) إحدى أشهر دراساته انطلاقا من «الرسالة المسروقة» لإدغار بو^(٨٣). في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول «رجل أدب» هو بيير بيار، خلال قراءته أغاتا كريستي^(٨٤)، «تطبيق» الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم، وحتى بإغناء، بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي. وهذا ينطبق خصوصا على المسائل التي لا يبتها التأويل. لماذا نكتفي، إذن، بخلصات المحقق وحدها مع أنها لا تستغد مجمل الافتراضات التي تسمح المعلومات ومنطق النص بإبدائها؟ إن قراءة من دون رأي مسبق لرواية «مقتل روجيه أكرويد» تظهر وجود ثلاثة جناة محتملين في حين أن المحقق بوارو يشير إلى واحد فقط هو الراوي. هذا للتذكير بأن كل نص هو عاص على التفسير وأن واجب القارئ أن يتبين كيفية تشكل هذه العصيان.

إن التباس منطق اللغة، الذي ييدي ويخفي في وقت واحد، يولد شرعية المقول وضرورة عمله. هذا يصدق على الحلم^(٨٥)، واللغز ومشتقاته، والوحي، والتلاعب بالألفاظ^(٨٦)، والأحجية، لأنه حتى بالنسبة إلى الأحجية التافهة هناك حاجة إلى عراف، غامض بطبيعته، وإلى تأويل، يأتي متأخرا جدا في

العادة- وهكذا تلتقي الأحجية بعمل الرمز، فتضمن أن ما يبدو مستحيلا يتحقق، شرط تفسير كلمات النبوءة تفسيراً ملائماً، «لا شيء يولد من امرأة يمكن أن يؤذي ماكبت»، هذا ما أكده الشيخ للجنرال المشجاع الخائن قاتل الملك، «لن يهزم ماكبت إلا يوم تتساق غابة برنام الكبيرة دنسينام وتتقدم لمقاتلته»^(٨٦)، ولا بد للنبوءة أن تتحقق؛ فبينما كان ماكبت، الذي دفعته تنبؤات السحرة إلى الاستيلاء على عرش اسكتلندا، محاصراً داخل قلعته في دنسينان، رأى الفرق المعادية تتقدم متسترة بالغصون قبل أن يقتله مكودوف، المولود قبل أوانه والمسلوخ عن صدر أمه، في معركة فردية. وهكذا خسر ماكبت بسبب وسيط الوحى الذي قاده إلى أقصى التهور بعدما أوهمه بحماية كاذبة، وتكرر الأمر، يكلام مختلف، مع أوديب وجولييان المضيف ومعظم الذين تم تبنيهم إلى مصير مأساوي فأسرعوا إلى تحقيقه معتقدين أنهم يتفادون حصوله. هذا لأن الحقيقة، كما يبين كليمون روسيه، واحدة لا مزدوجة:

الحدث المنتظر يصادف نفسه، فتقع المفاجأة: لأننا ننظر شيئاً مختلفاً ولو مشابهاً، ننظر الشيء نفسه ولكن بشكل آخر. [...] يقع الحدث المنظور فتكشف عندئذ أن ما كنا نتوقعه ليس هذا الحدث بالذات، بل حدث آخر ذو شكل مختلف. بل أننا ننظر الشيء نفسه وتكون في الحقيقة ننظر شيئاً آخر^(٨٧).

من يحسن تقديم تفسير ملائم واحادي المعنى للوقائع سوى ذاك الذي وضع اللغز^(٨٨)؟ من ناحية البناء الأدبي، تقوم الأحجية، والرواية البوليسية التي هي توسيع لها، على طريقة بناء استرجاعية حدد إدغار بو خطوطها الأساسية في مقالة نشرها عام ١٨٤٦ وترجمها بودليير بعنوان «تكوين قصيدة»:

إن كان من شيء واضح، فهو أن أي مخطط جدير بهذا الاسم لا بد أن يرسم طريق النهاية قبل أن تمس الريشة الورق. فمن خلال النظر إلى النهاية يمكننا أن نعطي المخطط شكله المنطقي والسببي الضروري - بحيث تتجه الحوادث كلها، وخصوصاً الأسلوب العام، نحو تفصيل الغابة.

ولاحظ إدغار بو «وجود خطأ جذري في الطريقة المستعملة عموماً لناليف الحكاية»؛ ضافتقد ممارسة معظم الكتاب الذين يكتفون باختيار الموضوع من دون أن يحسبوا حساباً، عند وضع المخطط، لضرورة تحديد التأثير المقصود:

واضعا الأصالة نصب عيني (لأنها خيانة للنفس أن تخاطر بالتخلي عن وسيلة لإثارة الاهتمام بمثل هذا الوضوح وهذه السهولة)، أقول بادئ بدء: ما التأثير الوحيد الذي علي اختياره في الحالة الحاضرة من بين كل التأثيرات والانطباعات التي من شأن العقل، أو بتعبير أعم النفس، أن يلقاها؟^(٨٩)

إن بناء النص انطلاقا من التأثير المقصود هو، بلا شك، إشراك القارئ في مشروع الكتابة، فبعيدا عن الجدل حول لا وعي الكاتب^(٩٠)، أو حول «لا وعي النص»^(٩١) وهي الفكرة الأحدث والأخصب، فإن ميزة أدب وسطاء الوحي، أو أدب اللغز، أو الأدب البوليسي، بل ميزة الأدب بمجمله هي أنه يذكرنا بأن كل كتاب أدبي هو إولية تسمى إلى التلقي.

أشار أمبرتو إيكو خلال تحليله واستعادته لنص عنوانه «سيدة باريسية حقة» - وهو فانتازيا جنونية وضعها الفونس أليه (١٨٥٥-١٩٠٥) وشعرها في جريدة «القط الأسود» عام ١٨٩٠ - إلى الطابع النموذجي لمخطط هذا الكتاب الذي يتطلب قراءتين على الأقل، وقارئين متوالين. الأول، ساذج بالضرورة - مهما بلغ ذكاؤه وثقافته - مطلوب تضليله وخداعه لأن نص الفونس أليه لا يتوقف عن استدراجه إلى الضلال بتشجيعه على إضافة معلومات من عنده قصد جعل القصة قابلة للقراءة. القارئ الثاني (الذي يتولى إعادة القراءة) يجد لذته في تحليل أخطاء التفسير التي ارتكبها القارئ الأول، وفي كشف التماسك الحقيقي للنص وطاقته على خلق الأوهام والأفخاخ المنطقية. وستتضاعف متعته الفاضحة عندما سيتعرض، بدوره، لعقاب خفيف من أمبرتو إيكو على «شدة تعاونه»:

ينتمي نص «سيدة باريسية حقة»، في الواقع، إلى ناد مرهف يرأسه، في رأينا، تريسترام شاندي، وهو نادي النصوص التي تروي الحكايات بالطريقة التي تصنع فيها. إنها نصوص أقل خطرا بكثير مما تبدو؛ فموضوع نقدها هو آلة الثقافة، تلك التي تسمح بتوجيه المعتقدات، وتنتج الأيديولوجيات، وتدغدغ الوعي الخاص الذي يغذي خمية عنا الآراء المتناقضة، إنها الآلة التي تنتج الرأي الشائع وتشره، وتتيح لخطاب الإقناع أن يستخدم، مثلا، حافز النوعية وحافز الكمية في وقت واحد من دون أن تسمح باكتشاف تناقض طرقها. وهذا ما يفعله، في العادة، كل إعلان تكون بنية خطابه العميقة: كل اناس يستخدمون هذا المنتج، تعالوا جميعا لتكوتوا جزءا من هذه النخبة المحدودة^(٩٢).

هذه القدرات على تنمية الحس النقدي التي يولدها الأدب لدى قارائه لا تقتصر على النصوص الفكاهية التي أشار إليها أمبرثو إيكو، فهذه قصة «الصورة في السجادة»^(٩٣) لهنري جيمس (١٨٤٢-١٩١٦) تعرض بشكل رائع زهانات القراءة والنقد، وتتجاوز ذلك إلى الأدب نفسه.

راوي هذه القصة القصيرة ناقد أدبي إنكليزي شاب موهوب وصاعد. فشل في إدراك معنى كتاب لمؤلف في أوج مجده. هيوغ فيركر. طلب منه صديقه الناقد جورج كورفيك كتابة مقالة عن آخر ما أصدره فيركر، فالتقى بالرجل الشهير في حفلة استقبال اجتماعية. انفعال المبتدئ الأمل أن يكون «كشف سر فيركر» (كانت هذه هي المهمة التي أوكلها إليه كورفيك) تحول سريعا إلى خيبة عندما أكد المؤلف، غافلا عن وجود كاتب المقالة جالسا إلى الطاولة نفسها، أن الأمر ليس «كشفا» بل «هراء عاديا». ولما تنبه فيركر إلى هوية الراوي حاول التخفيف عنه، ولحق به إلى غرفته، وعامله «معاملة الئند للئند». وذكره بأنه جاء إليه، وعهد إليه أن يكون في عداد العارفين ويبين التماسك السري في الكتاب ككل؛

إن في كتابي فكرة لولاها لما شعرت بأي ميل إلى هذا العمل. إنها الخطة الأكثر دقة، والأكثر نفاذا، وأعتقد أن تنفيذها كلف كنوزا من الصبر ومن البراعة. كان علي أن أترك لغيري أن يقول هذا الكلام، ولكن لأن أحدا لم يقل ذلك كان هذا الحديث بيننا، إن حيلتي الصغيرة تتنقل من كتاب إلى كتاب، وكل ما خلاها سطرحتي إذا قورن بها. قد يعتبر العارفون ترتيب كتبي والشكل والنسيج يشكل عرضا كاملا. وعن هذا سيبحث النقاد بالطبع. وتابع زائري بابتسامة، يبدو لي أن هذا ما سيجدونه^(٩٤).

ويطول الحديث، وفي النهاية ينصح فيركر للشاب بأن «ينفض يده». عندئذ تبدأ عملية بحث يشترك فيها الراوي وكورفيك وخطيبته غويندولين، بحث (مطاردة في الأنفاق) يلتقي خلاله الراوي بفيركر فيتصححه هذا مرة أخرى بالانسحاب:

لا شك في أن ما يحيرنا كان عنده في منتهى الوضوح. وهو، كما أتخيل، شيء له علاقة بالمستوى الأصلي. كحافز مركب في سجادة فارسية. حين استخدمت هذه التشبيه وافق عليه تماما، ولكنه استخدم تشبيها آخر: «إنه الخيط الذي ينظم لآلئي»^(٩٥).

في هذه المطاردة (يذكر النص كلمة ضَبَرُوا، وهو كلب كبير لصيد الوحوش)، في هذا السباق إلى العرفان، يراوح الراوي مكانه بينما يعلن كورفيك الذي سافر إلى الهند كمراسل صحفي أنه وجد الفكرة، وأنه صار قادرا على الزواج بخطيبته، وهي كاتبة وقامت بدور المترجم لعملية الاكتشاف عندما أبلفت الراوي:

أعرف أنه لم يتكبد عليها (على كتب فيركر)، بل إن الشيء المجهول تماما طيلة ستة أشهر قفز عليه كما تقفز التمرة خارج الغاب. تعمد ألا يحمل معه كتباً في رحلته، فيما كان بحاجة إليها؛ فهو، مثلي، يحفظ كل صفحاتها غيباً. ولقد نضجت كلها معا في داخله، وذات يوم، ذات مكان، فيما كان خالي البال منها. شكلت هذه الكتب في تشابكها الواسع التركيب الصحيح. وظهر الحافز الزخرفي في السجادة، كان يعرف أن هذا يأتي بهذا الشكل [...]»^(٩٦).

مع ذلك لم تكشف للراوي «الكنز المستور». أولاً لأن الرسالة لا تتسع له، ثم لأنه مباشر وغير قابل للتوصليل. وهذا ما قالت غويندولين في اثناء استبصارها برسالة كورفيك:

حين تكون في حضرته، لا شيء يمكن أن يظهر أكمل مما هو. كل ظهور له جدي. حضوره الجليل يشعرك بالتحجل. ورغم سوقية العصر المفرطة، حيث الذوق مفقود والناس بين الانحلال أو فقدان الحس، لا شيء يبرر الغفلة عن ذلك. كان الأمر عظيماً، ومع ذلك بسيطاً، بسيطاً، ومع ذلك عظيماً. وكانت المعرفة تجربة على حدة^(٩٧).

لا أحد سوى كورفيك (الذي أكد له فيركر صحة اكتشافه) وزوجته غويندولين يعرفان السر، ولكن كورفيك مات في أثناء رحلة العرس من دون أن يتمكن من كتابة مقالة يعرض فيها «اكتشافه» و«يرفع الستر عن الصنم»، ومن دون أن يتمكن الراوي، البعيد عن لندن، أن يلتقيه عند عودته إلى إنجلترا. وتوفي فيركر أيضاً، وحاول الراوي عبثاً الزواج من غويندولين آملاً بالوصول عن هذه الطريق إلى السر الذي لم يذكره من قراءة الكتاب الذي وضعته. ولكن غويندولين تزوجت ناقدًا آخر وأنجبت منه ولدين وماتت في أثناء الولادة. ولما التقى الراوي بزميله الأرملة بعد سنة من وفاتها عرف، يا للمواساة النافذة، أنه كان أيضاً عاجزاً عن معرفة السر الذي لم تبح له به غويندولين، فبقيت الشخص الوحيد الذي يملك مفتاحه.

بعيدا عن دقة الكتابة في استحضار الأوساط الأدبية وفي العرض المتصدد للتحليل النفسي، تظهر هذه الأقصوصة التي حظيت بتعليقات كثيرة^(٩٨)، كأنها تعبير بصيغة السرد عن الأسئلة التي تطرحها القراءة والنقد. لقد جرى التنبه عن حق إلى البعد «البولييسي» في هذه الأقصوصة التي يموت «بها الكثيرون، بحيث قارن جاك لينهارت»^(٩٩) بينها وبين «الرسالة المسروقة»^(١٠٠). فكلتاها تتضمنان تحقيقا تفشل فيه الوسائل التقليدية. «مثما يبدو الشيء الذي نبحث عنه في رواية بو مستحيل الإيجاد لأنه «مروض أمامنا، يبدو «المعنى» في كتابات فيركر «عظيما وبسيطا» ولا ينكشف إلا عبر تداعي الأفكار ومن دون أي بحث مباشر أو واع، من هنا كان ما يفصل الراوي عن كورفيك يعادل ما يفصل مفتش الشرطة عن الفارس ديوان في قصة إدغار آلان بو.

يبدو الراوي ناقدا شديدا الذكاء، نشيطا، مثقفا، يقدر جيدا عمل فيركر، بملك نياحة نفسية عالية، ولكنه ليس قارئاً جيداً. ماذا ينقصه إذن؟ القدرة على الانفعال، والاستعداد العقوي، والميل إلى المشاركة التي يتصف بها كورفيك وغويندولين. وهذا يعني أن وحدة الانفعال، وهي الحب (وليس الحياة الزوجية)، هي التي سمحت لكورفيك وغويندولين بأن يتشاركوا بعض الوقت في سعادة التأمل.

ولقد فشل الراوي في مهمته لأنه عاجز، كالكثير من النقاد، عن أن يكون «بسيطا جيدا». والأقصوصة تلمح إلى ذلك باستمرار: النص لا يكتفي بنفسه، ويحتاج إلى مفسر ليتحقق. لهذا كان فيركر يترجح بين الرغبة في الانكشاف والتردد أمام «الهرء العادي». فيما هو يعرف عجزه عن قول «مخططة» الذي لم يتوقف عن «الصراخ به في وجوه»^(١٠١) النقاد.

قراءة الشهي وقراءة الخطي

«القراءة الجيدة نصف التفسير»^(١٠٢)؛ هذا هو الأساس الذي قامت عليه الكتب والمباحث التعليمية الفرنسية في التفسير في أواخر القرن الماضي، وأنشأت مادة مدرسية جديدة أحييت بها تقليدا قديما جدا، في هذا التقليد الراسخ يشكل الأداء الشهي وسيلة ممتازة ومباشرة لتقويم درجة استيعاب النص. وقبل ذلك سنوات كان إرنست لغوفيه (١٨٠٧-١٩٠٢) قد اعتبر هذا الوسيلة «اختبارا حاسما»:

من أبرز مزايا القراءة بصوت عال أنها توفر لنا وسيلة ممتازة للنقد الأدبي، أن نتعلم قراءة قطعة أدبية هو أن نتعلم الحكم عليها. ودراسة التنعيم تصبح لا محالة بحثاً عن المقاصد. [...] هناك جمالات مخبوءة لا تتكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة، ويفلظها صوت القارئ بشيء من الثور يجعلها أوضح للنظر. وغالباً أيضاً ما تجعلك الدراسة تكتشف أخطاء غير ظاهرة، فهذا المقطع الذي فتتك، وهذه العبارة التي بهرتك، ربما يبدو أن لك مبهرجين أو خاطئين بعد هذا الاختيار انحاسم^(١٠٢).

ويته لقوفيه، وهو محاضر ومتشغل حلقات قراءة عامة، إلى تشابك العلاقات بين الشفهي والخطي. وقد قادته حماسه إلى حد رؤية الشفهي مناسبة لتصويب نفوذ الخطي. ويدهشنا هذا التأكيد من شخص يعرف أن الموقف النقدي السائد والراسخ في القدم، هو اعتبار القراءة الصامتة مناسبة للحكم على المسرحية، وخلق مسافة فاصلة، والتخلص من أفخاخ التمثيل. وهذا ما أعلنه سكوديري (١٦٠١-١٦٦٧) في الرسالة الإهدائية لمسرحيته الكوميديّة «عقاب المخادع» (١٦٢٥). وقد نشرها قبل سنة من تقديم مسرحية «السيد» (لكورتيل) التي أخذت عليه، وساندها في ذلك الأكاديمية الفرنسية الناشئة حديثاً، خداع الجمهور واستغلاله:

أعرف أن بريق المسرح ينتقل إلى الشعر [...] ولكن هذا لا يحدث في غرفة حيث الصمت والوحدة والفراغ كلها قد تسمح بمعاناة هذا المجرم أي بطل المسرحية بشكل أفضل^(١٠٣).

وبعد ذلك بنحو ثلاث مئة سنة، كرر فاغيه الكلام نفسه:

إن قراءة المسرحية تخلصنا من هيبة التمثيل، فحين نقرأ لا نكون تحت تأثير لعبة الممثلين وطاقتهم الحيوية وبهرجتهم وهذا النوع من السيطرة الذي يمارسونه علينا. عندما نقرأ يمكننا أن نعيد القراءة، وعندما نعيد القراءة يمكننا أن نحكم، لا على الأسلوب وحده بل على التأليف وترتيب الأقسام والمضمون أيضاً [...] ^(١٠٤).

ومهما بدا لنا موقف لقوفيه مضارفاً فإنه يذكرنا بأن العلاقات بين الشفهي والمكتوب، حتى في المجتمعات التي تسود فيها الكتابة، ما زالت أساسية ومصدراً لإشكالية. إن أحداً في النهاية لا يشك بأن الأداء الشفهي،

«خصوصاً أداء النصوص الأدبية، هو تفسير، إعادة خلق بمعنى أنه يعدل الكلام»^(١٠٦). إن الكلام على «إعادة خلق» يفترض أن النص سابق للكلام. الحال أنه، بحسب الثقافات والمراحل التاريخية، يمكن أن يكون النص الخطي إما أصلاً للكلام وإما مجرد تثبيت له. وهذه مناسبة للسؤال عما إذا كان النص الشعري «مصنوعاً» بالضرورة للأداء الشفهي.

مهما كانت الأجوبة الممكنة، لا بد من السؤال عن القصيدة: هل القصيدة «مسممة» حصراً أو أساساً للصوت والغناء، أو موجهة إلى التلقي الخطي؟ إذا وافقنا، مع هنري ميشونيك مثلاً، على تعريف الابداع الأدبي بأنه «إيقاع»^(١٠٧)، هل إيقاع الخطي كإيقاع الشفهي؟ فضلاً عن ذلك، إن الصفحة – ولنتذكر القصيدية التصويرية، و«رمية نرد»^(١٠٨) أو كتابات ميشال بوتور^(١٠٩) كـ «Gyroscope, Description de San Marco» – هي، كما قال فاليري، صورة ذات تركيب وإيقاع طباعيين:

ولكن إلى جانب القراءة وبعيدا عنها، هناك دائماً المظهر الاجمالي لكل ما هو مكتوب. الصفحة صورة. وهي تعطي انطباعاً شاملاً له شكل كتلة أو نظام من الكتل والطبقات، من الأسود والأبيض. شكل لطخة تتفاوت شكلاً وشدة. هذه الطريقة الأخرى في النظر، الطريقة المباشرة والفورية لا تلك المتعاقبة والخطية والتدرجية التي تعتمد على القراءة، تسمح بتقريب الطباعة من العمارة، مثلما تذكرنا القراءة بالموسيقى اللحنية وبكل الفنون التي نقرن بالزمن^(١١٠).

من المشروع إذن أن نسأل، بحسب وسيلة وطريقة التوصيل المعتمدة، عن طبيعة تلقي (أو قراءة) الأثر الشعري أو أي أثر أدبي آخر. ويمكننا أن نعتبر أن «الوحدة المنفصلة» في التلقي تتغير بشكل ظاهر تبعاً لكوننا نسمع القصيدة أو نقرأها، على أساس أنه يستحيل مادياً أن نسمع أو أن نقرأ، في فترة محددة من الوقت، قدر ما نفعل في القراءة الصامتة. ففي الحالة الأولى ينهي أن نقتصر على بعض القصائد، وفي الحالة الثانية تظهر المجموعة الشعرية كعرض كامل يُولف كيانه واحداً. وفي هذا النطاق كان التغيير من سونيّة إلى أخرى ضمن مجموعة شعرية واحدة، وهو ما يسمى بالـ Canzoniere (انظر الفصل الثاني: «الأثر وحدوده»). يتخذ منذ فجر النهضة معنى حاسماً.

لا تخرج النصوص الأقرب إلى زمننا أو المعاصرة، شعرية كانت أو غير شعرية، عن هذا التحديد، فالأداء الشفهي تفسير، وتقليصه للأحجام المنقولة يعدل العلاقة بالكتاب. فلننتقل من مجال التواصل التي يميز الكتاب - ويميز الرواية أكثر من المجموعة الشعرية - إلى الانقطاع الذي يميز النص المختار الذي يكتسب شكلا مستقلا. إن أداء المختارات شفهيًا يقدم لها تفسيرًا مزدوجًا: تفسير بالصوت للمقطع الذي نقدمه للسامع، وتفسير بالتغيم. ولا بد هنا من أن نضرد مكانا خاصا للقراءة التي يقوم بها الكاتب، سواء في اختياره النص الذي يقرأه أو في أدائه له. ومن الأمثلة التقليدية على ذلك، قراءات ديكنز العامة^(١١١) التي بينت قدرته على أن يختار من كتبه المقاطع الأشد مرحا، وخصوصا الأكثر إثارة. ولا شك في أن هذا ما كان ينتظمه مستمعو قراءته، وكان الكاتب القارئ ديكنز يحدد بدقة فائدتها وأثرها.

تطرح الحكاية الخرافية عددا من المسائل التي يثيرها النص الشعري، بطريقة متشابكة جدا. ولكن هناك حالات تمثل فيها علاقة الشفهي بالتدوين الخطي دورا أكبر مما هو في الحكاية الخرافية. فتدوين الحكاية الشفهية قد يؤدي إلى نشوء روايات شفهيّة جديدة لها. وقد يتم تدوين هذه الروايات الشفهية فيتولد لها بدورها روايات شفهيّة جديدة، هذا هو حال حكايات بيرو التي نقدر أن جزءا كبيرا منها مصدره الأدب الجوال، أي الأدب المكتوب وليس الشفهي^(١١٢). ففي الحكاية تتضارب «التفسيرات» وتختلف باستمرار؛ التفسير بالكتابة، التفسير بالأداء والاستعادة الشفوية، والتفسير بالترجمة والإخراج. كذلك يشارك جامع الحكايات «العصري»، الذي يضع عمله في إطار مشروع اتنولوجي، في عمليات الأداء كليا أو جزئيا، ويسعى أيضا إلى تفسير الروايات التي وجدها، كلها أو بعضها^(١١٣). وعندما يؤدي الراوي - العالم أو اليسيط - الحكاية شفهيًا يصبح بدوره، نسبة إلى مستمعيه وظروف الأداء في قلب تضارب التفسيرات^(١١٤). هكذا ننصّر مقدار تعقيد عملية إعادة الصياغة، والتبدلات المختلفة التي تطرأ على النص غير المدون، المفتوح على تداول يستحيل تقديره، وتعترضه صدمة الثقافات التي تضع جامع الحكايات في مقابل روايتها الشفهي^(١١٥).

يثير المسرح، سواء كان النص مكتوبا أو يلحظ مكانا واسعا للارتجال وبالتالي للتفسير، مسائل أكثر تعقيدا بكثير مما سبق. أولا لا يمكن أن تكون

هناك مطابقة تامة بين النص المكتوب والكلام الذي ينطق به الممثلون فعلا، لأن الديكور والإشارات المشهدية قائمان. هناك أيضا مسألة توزيع الأدوار. واختيار الكاتب (أو، بحسب العصور والحالات، اختيار مدير المسرح، أو راعيه، أو المخرج) لمن يؤدي أدواره. كل تاريخ المسرح، والسينما نفسها، قائم على أهمية الممثلين الفنية والاجتماعية والخاصة. نكتفي بمثل من المسرح الرومانسي: نعرف أن هيجو (١٨٠٢-١٨٨٥) كان يختار الممثلين الذين يجسدون التجديد^(١١٦) ان الذي يدعو إليه، فماري دو فال وبوكاج جعل منهما تمثيلهما وشهرتهما مؤديين مفضلين، ولكن لماذا اختيار جوليت درويه إن لم يكن لأسباب حميمة؟

وبصورة أشمل، يتأكد الإخراج كـ «قراءة» كتفسير لا يمس الأشياء وترتيب انشهد فقط بل النص نفسه. ومن هذه الناحية تبدو حكاية مسرحية لورانزاكسيو (لأل فرد دوموسيه) بالغة الدلالة. فعقب فشل «ليلة البندقية» انسبة إلى المدينة الإيطالية في ديسمبر ١٨٣٠، توقف موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) عن تقديم نصوص للتمثيل سنوات عديدة. وجمع مسرحية لورانزاكسيو ونصوص أخرى منشورة في «مجلة العالمين»، وأصدرها سنة ١٨٢٤ في كتاب عنوانه «مشهد في كرسي»^(١١٧). ويعيدا عن دوافعه العميقة، لا بد من الملاحظة أن موسيه، حين تخلص من قيود الحشبة والرقابة وضغط انتظارات الجمهور، قدم نصا غير قابل للتمثيل، سواء بسبب عدد الديكورات أو الشخصيات (أكثر من مائة) أو المدة المحتملة للعرض (٣٩ لوحة تتطلب سهرتين على الأقل). من هنا كانت ضرورة التقطيع، وتغيير الإيقاع، والحذف، والتكيف، وكلها قراءات في عمل موسيه. فهناك ما أعده أخوه يول لمسرح الأوديون عام ١٨٦٣ (رفضته رقابة الإمبراطورية الثانية)، وما أعده أرمان دارتوا لسارة برنارد في دور/عنوان للإخراج الأول عام ١٨٩٦، وما أعده غاستون باتي عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٥، أو جان فيلار عام ١٩٥٢ حيث، لأول مرة، يسند الدور الرئيسي إلى رجل هو جيران فيليب^(١١٨).

وبعيدا عن الخيارات والتوجيهات التي يحملها التقطيع واختيار الممثلين والإخراج، هناك مسألة تحديد طبيعة الحكاية. وهذا بذاته اختيار، بما يتجاوز الرغبة في الموضوعية. فعندما «قرا» بريخت مسرحية هملت لشكسبير، غداة الحرب العالمية الثانية، جعل منها مسرحية سياسية لقطع صلتها بالتفسير النفسي السائد. مجازفا بتحوير المعنى:

نظرا إلى الظروف القاتمة والدموية التي أكتب فيها هذا الكلام، وإلى الطبقات المجرمة التي تسود، وإلى التآكل الواسع في المبرر الذي لا يكفون عن استغلاله، أعتقد أن بإمكانني أن أقرأ هذه الحكاية بهذا الشكل: الزمن زمن حرب، [...]

في هذه العملية نرى هذا الشاب الممثلين بعض الشيء، يطبق طريقة التفكير التي حملها من ويتنبرغ، بصورة ناقصة. ففي الشؤون الإقطاعية التي هو غارق فيها، يشكل هذا التفكير عائقا أمامه. وإزاء الممارسة اللاعقلانية، يبدو هذا التفكير غير قابل أبدا للتطبيق. إنه ضحية مأساوية بين هذه الطريقة في التفكير وهذا الفعل، إن هذه القراءة للمسرحية، التي تحتمل أكثر من قراءة واحدة، يمكنها، في رأيي، أن تثير اهتمام الناس^(١١٩).

توضح الدراسة التي خصصها روجيه شارتييه لمسرحية موليير «جورج دندين»^(١٢٠)، من وجهات كثيرة، الطريقة التي يمكن بها إعادة تكوين تاريخ القراءات المتعددة للنص المقتوب^(١٢١)، حسب وصف أن أويرسفيلد للنص المسرحي الذي لم يكتمل ولم يؤد في عرض^(١٢٢). وهذه المسرحية التي لم تزل تقدر النقاد عموما (هي، كما يقول عنها بوالو^(١٢٣)، أميل إلى تهريج تابارين منها إلى دقة وصف تيرانس)، والتي نادرا ما دخلت قائمة المسرحيات المعروضة في القرن التاسع عشر، تحولت في السنوات الأربعين الماضية^(١٢٤) إلى مادة تنافس في الإخراج، وصارت مرصدا مميذا لكشف غموض موليير، وخصوصا للتلقي المتعدد الذي يسمح به عرض نص واحد وقراءته ونقده، سواء في بداية نشره أو عبر الزمن.

هل علينا أن نرى صورة مأساوية في هذا القروي الفني القاشل في زواجه بـ«آنسة» (أي بفتاة نبيلة)، أو علينا أن نستنتج أنه مجرد رجل مثير للسخرية^(١٢٥) تال عقابه من حيث أخطأ حين طمع في اقتلاع نفسه من وضعه الثابت؟ كيف علينا أن نضحك منه؟ ولماذا نضحك منه؟ فالمسألة التي تطرحها مسرحية «جورج دندين» هي تلك التي تثيرها «إنسانية» موليير والتي أخذت عبر التاريخ تفسيرات بالغة الاختلاف، فمسرحه يحيلنا دائما إلى الاجتماعي وإلى الأخلاقي، إلى التاريخي وإلى الدائم. من هو السست؟ أهو شخص يستحق الإدانة لمبالغاته المضحكة أم ضحية حزنة للمواضعات الاجتماعية؟ والسيد جوردان، أهو مثير للسخرية أم مثير للشفقة. أم كلاهما معا؟ علينا أن نشعر ببعض التعاطف مع أرنولف؟ هذا هو انترود في مسرح موليير.

وانطلاقاً من أن مسرحية جورج دندين عرفت في السنة الأولى لتأليفها نوعين من العرض لجمهوريين متميزين typés، الأول هو البلاط بمناسبة العيد الملكي في ١٨ يوليو ١٦٦٨، والثاني هو المدينة بمناسبة العروض العشرة التي تقدم في نهاية الخريف في قاعة القصر الملكي، اقترح روجيه شارتيه منهجاً لإعادة تكوين أفق الانتظار المحتمل لدى كل من الجمهوريين. فبعد ستة أشهر من غزو الفرائش كوتيه، اعتمد العرض الملكي، في أول احتفال جرى تنظيمه في فرساي حول الصورة الأبولوجية نسبة إلى أيولون، أي تمتاز بالنظام والاتزان والصفاء والانضباط للويس الرابع عشر، الطريقة الباروكية والكرنفالية، سواء على المستوى المعماري أو المستوى الرمزي والسياسي. ويحتاج مؤرخ العقليات إلى جمع عدد من الوثائق والشهادات حول العرض الذي جرى في ذلك اليوم وإلى تقسيمها إلى مجموعتين. الأولى هي التي تركز على المسرحية نفسها وعلى القصيدة الرعوية التي فيها والتي تفتن ويرقص على لحنها. والأخرى هي التي يقل فيها الاهتمام بالمسرحية ويبرز الاحتفال بكليته وبأجوائه المفرحة، المسألة إذن مهمة. فماذا شاهد البلاط في ذلك اليوم الواقع في يوليو ١٦٦٨؟

إن نص المسرحية بكل طبعاته ليس أحادي المعنى بما يكفي لتوجيه التفسير. والمؤرخ الباحث عن علامات باقية عليه بلا شك أن يتكبد على نص المسرحية وعلى التعليقات المختلفة التي رافقته فور تقديمه، مثال هذا الخبر الذي نشره المعماري فيليببان (١٦١٩-١٦٩٥) غداة الحدث والذي يؤكد فيه، كمشاهد، تأثره بالمزج بين المفردات الراقية المتحدرة من سجل التراجيديا والمواقف المضحكة التي وجد فيها دندين. وهذا يعطي بعض المصدقية للقراءات الحديثة «الاجتماعية» والقائمة للمسرحية.

من جهة الوثائق المسرحية، وفي غياب المعلومات الحاسمة في سجل لاغرانج^(١٢٤)، ما زالت تنقصنا ألواح الديكور وحتى أوصافها، ولا بد من الاستناد إلى الإشارات المتعلقة بلباس دندين الذي ارتداه موليير خلال العروض. والحال أن قائمة الجرد التي وضعت بعد الوفاة تبين الطراز القديم المضحك لهذا القروي الفني الضال. أما الحفر الطباعي الذي ظهر في طبعة «أثار» موليير عام ١٦٨٢، فمع أنه يجهل حقيقة هذا اللباس، فإنه يظهر على طريقته هيئة دندين المثير للسخرية وغير المتكيف، خارج النص أيضاً، ولكن

على مستوى تاريخ الثقافة، يجدر بنا أيضا أن نحلل هذا الاسم: دندين، اسم مضحك دون شك، ولكنه اسم متصل بعالم رجال القضاء منذ رابليه، مع أن راسين استخدمه في السنة نفسها ١٦٦٨ لقاضي مسرحيته «المترافعون»، والحال أن دندين ينتهي محكوما عليه ومدانا (من جانب زوجته وأهل زوجته ومن المشاهدين على السواء) سواء على مبالغاته أو سوراته غضبه العاجزة. فدرات فعل المشاهدين، في البلاط كما في المدينة، لا تختلف في هذه المسألة: دندين رجل مثير للضحك، وهو برهان حي على عدم لياقة كل انتهاك مباشر لنظام مجتمع الأنظمة، فالمدينة والجمهور البورجوازي مقتنعان بأن الخشونة وسذاجة الاستراتيجية هما موضع الاتهام، أما البلاط فمتشغل حكما بقضية «إصلاح نظام النبلاء»، وهي عملية بدأت عام ١٦٦١ ومن خلالها صدق الملك، بعد الاطلاع على الوثائق، منح النبالة وسائر الامتيازات الواسعة المتعلقة بها.

يتجاوز منهج ووجيه شارتيه التفسير التاريخي والاجتماعي البسيط والضروري للحدث الأدبي، لأن ما هو مطروح للبحث هو وضع الحكاية في المجتمع (لا يخطر لأي من معاصري موليير أن يتعرف إلى جورج دندين في أي قروي «حقيقي» أو أن يقرن نسيج الكوميديا بالواقع)، وبالتالي القيمة المسرحية والفنية للنص، إن المضحك في وضع دندين وشخصيته في نظر معاصري موليير توضع بالبحث الاجتماعي التاريخي، وبقي المطلوب تبين قوة الشأن الأدبي القادر في الوقت نفسه على فرض نفسه كوهم مستحيل، كلذة راقية و«تمثيل» للشأن الاجتماعي، لإدراك هذا التلاقح في الوظائف والمظاهر الذي يبدو لنا اليوم شديد التنوع ينبغي - في نطاق الممكن - إعادة تكوين ما كانت تراه عيون أهل القرن السابع عشر في مسرحية موليير. وعلى هذه القاعدة أيضا يمكننا أن نقترح قراءات أخرى وعروضا أخرى للنجاح الكلاسيكي القديم.

القراءة وإعادة الكتابة

إعادة الكتابة réécriture (أو réécriture وهي الصيغة المخففة التي استخدمها فيكتور هيغو)^(١٢٦)، كما هو مفهوم، تعني كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد، إنها اعتراف واضح بقيمة

الأثر: فسواء تمت ترجمة الأثر أو تقليده أو انتحاله أو الاقتباس منه أو الزيادة عليه أو تحريفه، فإن ذلك كله يعني أنه قد قرئ. ويعني أن له ما يكفي من الأهمية ليقوم قارئ من مجتمع معين أو جماعة محددة بنقل حصيلة قراءته إلى قراء آخرين، أو إشراكهم في معرفته، أو إعجابه، أو موافقته، أو سخطه. ولو عدنا إلى معطيات النشر لاعتقدنا أننا نقرأ «كتاب الأرقام القياسية»: أكثر الكتب ترجمة في العالم هو الكتاب المقدس^(١٢٧)، وأكثر الكتاب تعرضا للسرقة الأدبية في القرن التاسع عشر ١٢٨ هو فيكتور هيجو.

إعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساس للإبداع الأدبي، ولا حدود لأشكالها وللتجهين فيها. وقد نشر جيرار جينيت في كتابه^(١٢٨) (Palimpsestes) جدولا مفصلا جدا ومفيدا، سواء من جهة غناه بالأمثلة أو من جهة دقته وصرامته تحديداته وأصنافه المقترحة، مع ذلك يبقى من الصعب، على مستوى النظرية الأدبية وحتى على مستوى التطبيق، تحديد مفهوم الأصالة أو مفهوم التأثير. يمكننا بلا شك أن نعتمد وجهة النظر القانونية فنلاحظ عدد الألفاظ الدخيلة بحروفها، أو مقدار التطابق في البناء. هذا هو أساس النظر في السرقة الأدبية^(١٢٩). ولكن كيف نعالج أدبيا التقريرط والمحاكاة والتشابه والأصداء والتذكر المبهم؟ ليس الأمر على هذه الصورة في عمليات القراءة (وإعادة الكتابة) المطلوبة صراحة، فهنا نترك التأثير الغامض وندخل في إطار قانوني واضح وقائم على مفهوم «العمل المتفرع *ouvrage dérivé*» كما حدده «قانون الملكية الفكرية» (المادة ٤ من قانون ١٩٥٧)، وهو التطبيق الافتراضي لميثاق برن:

إن العاملين في ترجمة آثار الفكر أو اقتباسها أو تحويلها أو تنسيقها هم تحت حماية القانون شرط عدم المساس بحقوق مؤلفي الآثار الأصليين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مؤلفي الاختارات أو المنتقيات من الكتب المختلفة الذين يشكل اختيارهم وتنسيقهم للمواد إبداعا فكريا^(١٣٠).

هكذا يقود الموقف القانوني والغربي المعاصر إلى توسيع مفهوم النص إلى «أثر فكري» (أدب، موسيقى، صورة)^(١٣١) وتحديد حقوق كل من الجهتين المتميزتين: مؤلف الأثر الأصلي ومؤلف الأثر المتفرع. فالمسألة كلها هي تحديد ممكن الضرر (المادي والمعنوي) الذي يصيب المؤلف الذي يكون كتابه موضوعا للترجمة أو الاقتباس أو التنسيق أو إعادة الكتابة. أما إذا كان المؤلف المترجم

أو المقنيس منه مشاعا عاما فلا يمكن التماضي بشأنه. لهذا حق لاستديوهات ديزني أن تعالج سلسلة هرقل، أو «سيدة باريس»، أو «الحساء والوحش»، أو «كتاب الأدغال»، أو «طرزان القرد»، كما يحلو لها.

وإذا بقينا في مجال النص والأثر المطبوع وجدنا أن الترجمة^(١٢٢) هي أحد أهم أشكال إعادة الكتابة وأكثرها شيوعا، فهي يادئ ذي بدء انتقال من لغة إلى أخرى، هي نقل يتوجه عموما إلى القارئ الذي لا يحسن لغة الأصل. انتقال أمين: هذا هو هدف الترجمة في غالب الأحيان. ولكن ما معنى الأمانة للأصل؟ فاللغة ليست قائمة من الكلمات بل نظام معقد، لهذا تتوافق على أن الترجمة الحرفية محدودة. انتقال من نظام كتابة إلى نظام آخر: هل ينبغي ترجمة «الكوميديا الإلهية» شعرا؟ ساد الاعتقاد بذلك زمنا طويلا بسبب الخلط بين الشعر والإيقاع. الترجمة هي خصوصا انتقال من مجال (بل من عصر) ثقافي إلى آخر، من حضارة إلى أخرى، وهنا بلا شك تلتقي المسائل الأساسية في الترجمة^(١٢٣). هناك، في الأساس، وجهتان أساسيتان قسمتا المترجمين زمنا طويلا: إما أن ننطلق من الحدود الثقافية لمتلقي الترجمة، وإما أن نتجاهل الأمر ونعتمد ثانويا. في الحال الأولى نقع في التزبد مع كل التغييرات التي يؤدي إليها الاقتباس والتجميل، وفي الثانية نقع في الغموض أو التسطيح لشدة الأمانة الأدبية. في بداية العصر الكلاسيكي كان دبلانكور (١٦٠٦-١٦٦٤) يعتبر زعيما للمتمسكين بالترجمة الأتقية البعيدة عن حرفية الأصل^(١٢٤) (les belles infidèles). وقد وصف واجباته نحو مؤلف النص الأصلي في أول ترجمة أصدرها عام ١٦٢٧:

ينبغي أن يكون النص سائعا في لغتنا كما كان في لغته الأصلية. ومهما اختلفت الجمالات والأناقة، علينا ألا نخشى تقديم ما عندنا، لأنه يكشف ما عنده. فإن لم تفعل تكون قدمننا نسخة سيئة عن أصل رائع، ونكون تعبنا كثيرا في الكتاب لنحصل على هيكل عظمي فارقه الجمال^(١٢٥).

وتبقى الترجمة، كما يرى أنطوان غودو (١٦٠٥-١٦٧٢) معاصر دبلانكور.

عملا أدبيا، أو، بكلام اصطلاحى حديث، تطبيقا عمليا لنظرية:

لا يتصور سوى الجهلة أن هذا العمل سهل. فلكل لغة دقائقها، ولكل عقل طابعه بسبب المناخ أو بسبب اختلاف استعداد الأعضاء التي تقوم بخدمته أو تنوع الغذاء والتكوين. لهذا لا بد من الكفاية العالية والتأمل الطويل كي لا يظهر الكاتب مثيرا للسخرية في زي لا عهد له يارتدائه^(١٢٦).

تغيرت عناصر الجدل الذي كان يجري في الماضي بين أنصار التساهل وأنصار الأمانة للأصل. فالترجمة، كدليل على أهمية الكتاب الأجنبي لدى ثقافة معينة، تتخذ في المجتمعات المعاصرة وجهين تبعاً لكونها ابتدائية أو مستندة إلى تقاليد قديمة. في الحال الأولى، تمثل الترجمة دور القراءة التمهيدية، أو «التجنيس» [منح الجنسية]، أو «التأقلم» حسب تعابير بول بنسيمون^(١٣٨)، وهذا يفسر الميل إلى التزيد في الترجمة وإلى محو الخصوصيات، لاسيما إذا تناولت الترجمة نتاج مجتمعات وثقافات بعيدة جداً. في المقابل، حين يستند المترجم إلى سلسلة من الترجمات، ويستفيد من القراءة التمهيدية، يميل إلى تبيان مميزات الكتاب الأصلي، وإلى مقارنته بسواء. والسؤال المهم عندئذ هو ما إذا كان يمكن، أو يجب، الاستمرار في استخدام الترجمة القديمة المكتوبة بلغة عتيقة^(١٣٩). وربما يكون السؤال ما إذا كانت قراءة الأوس. أي الترجمة، تتحول إلى نص مستقل^(١٤٠). وهذه حال «ألف ليلة وليلة» التي ترجمها أنطوان غالان (١٦٤٦-١٧١٥)، ولكنها ليست حال ترجمته للقرآن.

وإذا كان من التعقل أن نحفظ بكلمة traduction [ترجمة] - مع أن الترجمة والاقتباس متلازمان غالباً- للتعبير عن الانتقال من نظام لغة إلى نظام لغة أخرى، فيمكننا أن ننتهي كلمة version [نقل إلى اللغة الأم]، اللاحقة بتعدد معانيها، للتعبير عن كل أنواع إعادة الكتابة. إن النصوص التي نجت من إعادة الكتابة والاقتباس نادرة، فتاريخ الأدب، لا أدب الأطفال وحده، من الأساطير اليونانية اللاتينية إلى الأوديسه والتراجيديات اليونانية والكوميديا اليونانية اللاتينية وأناشيد البطولة وحكايات مسرح شكسبير و«دون كيشوت»، مروراً بالتوراة نفسها أو برونسون كروزوا^(١٤١)، مصنوع جزئياً من إعادة القراءة، وقد يحدث أن يقوم المؤلف نفسه بنشر عدة أوضاع للكتاب الواحد، إما مراعاة لطبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه وإما لتغير منظوره الشخصي. هذا هو مثلاً حال النسختين اللتين نشرهما تورنيه لكتاب روبنسون^(١٤٢)، مع وجود نص أصلي أجنبي مترجم، وبالتالي معدل.

كل كتاب بارز أو شهير يتعرض للتشويه والزيادة والتحريف إلى حد يمكن معه القول إن وجود التحريف دليل على طاقة الكتاب الأصلي على الحياة. فالنص الميت لا يحرف، وللنص المحرف قيمة النص التقليدي.

إن استمرار الكتاب في الإشعاع، وبقائه مرجعاً، واجتذابه طائفة من القراء أو المنلقين، هو ما يسمح بتمزيقه على هذه الطريقة، فالمعارضة الأدبية، والعرض الهزلي، التقليد الساخر: ألعاب سهلة، وأحياناً عملة كما يقال. ومع ذلك لا يمكن أن نكتفي بالتأكيد أن مثل هذه الطريقة تتبع من وقاحة العارف، من نكتة الطالب، من دعاية رجل الدين، لا شك في أن هذه هي الحال، ولكن جزئياً فقط، ونحن نعرف، منذ صدور سلسلة «على طريقة كذا...» التي نشرها مولر وريبو^(١١٧)، أن المعارضة الأدبية تستند إلى خيمياء (alchimie) مدهشة مكونة من السخرية والإعجاب والمودة.

تشهد على ذلك هذه السونيتة المختارة من «كرنفال الزواجر» لجورج فورست (١٨٦٧-١٩٤٥) والتي يسخر فيها من كورناني (١٦٠٦-١٦٨٤) ومن جوزيه ماري دوهريريديا (١٨٤٢-١٩٠٥):

قصر غورماز، الكونت والحاكم
في حداد: نام إلى الأبد، ممدداً تحت الصخرة،
نبيل أسباني صيغ بدمه سيف
رودريك المسمى بسيد كومبيدور
هبط الليل، شيمان، في نقاب أسود، تنكئ إلى الشرفة،
تبتهل إلى القديسين بولس وبطرس،
وعيناها اللتان أحرقت دموعهما جفنيها
تتظان إلى مغيب الشمس من دون أن ترياها،
ولكن برقاً ومض فجأة في بؤبؤ عينيها:
غند القصر كان رودريك واقفاً قبلاتها!
هادئاً ومتعائياً، وملتقاً بمشله.
البطل القاتل يتمشى بخطوات وثيدة:
«الله!» تهتد في داخلها شيمان النائحة
«كم هو شاب جميل قاتل أبي!»^(١١٨)

ما زال انتشار الثقافة المدرسية يشجع مثل هذا الموقف. مع ذلك ينبغي ألا تدهشنا مشاركة بوبي لابوانت في هذه الحركة من خلال «الصديق زنتروب»^(١١٩). وبكلام أشد دصانة، نعرف من بروست^(١٢٠) أن

المعارضة الأدبية، ككل لعبة، أمر مهم، وأنها تلقى لكتابة الآخر. وقد كتب ميشال شنايدر بشأن بروسست نفسه: كل كاتب يبتدع أسلافه الذين لا وجود لهم بهذه الصفة من دونه. إن علاقة الكاتب بمن تأثر بهم يمكن فهمها بالمقلوب. فعمله هو الذي يعطي معنى للأعمال التي سبقتها، كما لو كانت وحدة الكتاب أو تعددهم أو هويتهم الخاصة أمرا نسبيا وقابلا دوما للتعديل. في حال بروسست نجد تأثير فلوبير (الحب المر). وسين سيمون (تماظم المشاهير)، وروسكين (الجمالية كتبرير للوجود)، وراسين (قسوة الروابط)... إلخ، ولكن يمكننا أن نقول أيضا إن بروسست هو الذي يضع أمامنا، للمرة الأولى، ثروة سين سيمون مرفوعة إلى مستوى الميثقة، واندعاش فن «ما قبل الرفائيلية» الذي نجده عند راسكين. فالأمر هنا ليس إعادة القراءة. بل القراءة... |...|

ويعبر بروسست، من خلال معارضته الأدبية لقضية لوموان: أولا، عن أن مادة الكتابة هي دائما مادة مستعارة وقيمتها الذاتية قليلة، وثانيا، عن أن الأدب ليس تقليدا بل تحويل^(١٤٧).

ونعرف أيضا أن كل بحث عن الأصالة، كل عمل يقوم به الكاتب لإسماع صوته الخاص. يمر عنده بالقراءة ثم بالتقليد بدرجات متفاوتة من الوعي، ماذا فعل الفتى رامبو (ابن الست عشرة)، سوى تقليد هيغو، عندما كتب قصيدة «الحداد» ٥:

ساعده كالطرقة الضخمة، بخيف

باندفاعه وعظمته، واسع الجبهة، يضحك

بملء فمه كبوق من البرونز |...|^(١٤٨).

وماذا فعل الشاب مالارمييه، غير تقليد بودلير. عندما نظم قصيدة «النوافذ» في لندن في مايو ١٨٦٢، وكان في العشرين من العمر:

سئم من المستشفى الحزين، ومن رائحة البخور الكريهة

انتصاعدة من بياض الستائر الميتدل

نحو المصطوب الكبير الذي مل الجدار الفارغ

الذي يسند عليه المحتضر المتكتم ظهره العتيق.

جر نفسه وراح، لا ليهدف جسده العفن

بل ليرى نور الشمس فوق الصخور. ليلصق

وبره الأبيض وعظام وجهه التحيل

بالنوافذ التي يسعى شعاع الشمس لتلويحها^(١٤٦)

«لأننا كنا أطلاقاً قبل أن أصبحنا رجالاً»، هذا ما قاله ديكرت في القسم الثاني من كتابه «خطاب في المنهج»، ولا شك في أن راسبو ومالارميه كانا قارئين قبل أن يكتبوا... فالمسألة المطروحة هنا، كما توقعها نوديه (١٧٨٠ - ١٨٤٤) وهو يراقب بأسكال يقرأ مونتاني^(١٥٠)، هي انبثاق الكتابة الشخصية من قراءة الآخر، وليست فقط مسألة الغش أو الملكية الأدبية أو الاعتراف بالديون المعنوية المتراكمة.

«هضم الكتاب»، «تمثله»، «التهمة»: ليست هذه الاستعارة التي تلجأ إليها اللغة اليومية. (ومفد أقدم الأزمنة)^(١٥١) استعارة بريئة، فتكرارها يوحى، كما الترجمة، بأن التهام الكتاب ينطوي على أبعاد، كتملك النص المقروء وتهديمه وتحويله. والقراءة، كالترجمة، هي «أكل لحوم البشر»^(١٤٢) (anthropophagie)، بمعنى أنها تمثل نص آخر أو أجنبي وإكماله معاً. وفي حال احتكاك الثقافات لا يكون المقصود هو تجنيس العناصر الخارجية وحسب بل إعادة صهرها وإدخالها إلى المعدة وهضمها؛ وباختصار، جعلها ملكاً لنا وبالتالي تحويلها. وهكذا يظهر «التجنيس» بمثابة «تغيير طبيعة»، اعتراف وإنكار دائمين. وهذا ما ذكره غوته حين حلم في عام ١٨٠٨، من خلال «كتاب الشعب الألماني» (deutsches volksbuch)، بمصالحة الثقافة العالمية والتعبير القومي:

الخبر الأجنبي صار ملكاً لنا. فتحن نلقى الخبر الذي نتمنكه كأنه خيرنا الخاص، سواء بالترجمة أو بالمعالجة العميقة. علينا أن نركز اهتمامنا صراحة على الخدمات التي تقدمها الشعوب الأجنبية [...]»^(١٥٢).

من أوضح الأمثلة التي تؤكد صفة القراءة - وإعادة الكتابة - كـ «أكل لحوم البشر»، ما نجده في حركة التحديث البرازيلية في العشرينيات من القرن العشرين^(١٥٣). فهذه الصفة هي مطلب أوزوالد دي أندراد (١٨٩٠-١٩٥٤) في بيانيه البارزين^(١٥٤) (1924) Manifeste Pau-Brazil (1928) - anthropophage - اللذين ضمما تحليلات وقراءات للاختلاف، والغيرية. وللرغبة في تأكيد الهوية من خلال قلب القيم الاستعمارية والاستعمارية الجديدة، وخصوصاً التوجيه الذي تنطليه التيارات الثقافية،

وفي البرازيل أيضا، طبقت رواية^(١٥٦) (Macunaíma) (١٩٢٨)، التي كتبها ماريو دي أندراد (١٨٩٣-١٩٤٥)، هذا التوجيه بتجاح نادر. ليست هذه الرواية تقليدا لنماذج (نموذج أنثروبولوجي، نموذج أشولوجي، معارضة الأدب الاستعماري، فانتازيا وفضاظة رابلية إنسية إلى الكاتب الفرنسي رابليه)، إنها إعادة توزيع/تهديم مركبة. وتشكل هذه الرواية مجموعة منتقيات (رابسود): مقطوعات قديمة مغمضة من الثقافة الغربية، حكايات المكتشفين، فولكلور أمازون، حماسة حدائية، بحبكها ماريو دي أندراد في لغة برتغالية مفككة ومتحولة إلى لغة برازيلية وبجدية الساخر، لبيدع عملا جديدا كل الجدة، عملا مبنيا على ما هو حاضر ولكنه غير موجود بعد: قراءة البرازيل للبرازيل.

لا تعلن البيانات الأدبية الكبرى كلها انتسابها إلى «أكل لحوم البشر»، ولكنها تشكل كلها عملا استقلاليا وتأكيدا (وطنيا، ثقافيا، اجتماعيا، جيليا... إلخ) يمر بالقراءة ويشذوق الأدب القديم أو الأجنبي. وهذا ما فهمه السرياليون، بتأثير من بروتون، فحرصوا على الظهور دوما بمظهر القراء، وعلقوا أهمية خاصة جدا على عرض مكتبتهم المثالية. ولقد أدركوا جيدا أن الأدب مسألة قراءة وتوصيل بقدر ما هو إبداع وخلق. وهذا ما عبر عنه تحليل جوليان غراك، بعد سنوات طويلة:

تتميز كل مدرسة أدبية بمساهمتها الإبداعية وتتميز بالقدر نفسه بجدة ما تصفيه من آثار الماضي (حرصت السورالية بشدة، - وقد كانت أوضح من سواها كشافا واستعمالا للوسائل التي تمكن «تيارها» من فرض نفسه - قبل أن بدأت بالانتاج، على نشر دليلها: اقرأ - لا تقرا. وسلالتها: جيرمين نوفو هو سريالي في القبلية... إلخ). والسريالية تفرض نفسها في تاريخ الأدب بمؤلفاتها وبالقدر نفسه بإعادة ترتيب المكتبة الشعرية القديمة على طريقتها^(١٥٧).

إن مكتبتنا المثالية تحددنا دوما لا كمتلقين سلبيين وحسب بل كفراء مبدعين. وهنا يكمن جوهر التأثير، والقدرة على تلقي التأثير، ولقد أوضح أندريه جيد (١٨٦٩-١٩٥١) في محاضرة ألقاها في بروكسل، وكان في سن الثلاثين، الهبات اللازمة للقراءة، هذا الالتقي السابق لكل تحقيق للذات:

قرأت هذا الكتاب، وبعد أن قرأته طويته، ووضعتة فوق رف المكتبة. ولكن في هذا الكتاب كلاماً لا يمكنني أن أنساه. لقد دخل في نفسي عميقاً إلى حد أنني لا أميزه عن ذاتي. بعده ما عدت كما كنت قبل أن أعرفه. لا يهمني لو نسيت الكتاب الذي قرأت فيه هذا الكلام، لو نسيت حتى أنني قرأت هذا الكلام، لو صرت لا أتذكر هذا الكلام سوى تذكر ناقص. فانا لا أستطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته. فكيف أصب قوته؟

قوة هذا الكلام أنه كشف لي بعضاً من نفسي تجهله نفسي، فلم يكن لي سوى تفسير - نعم سوى تفسير لنفسي^(١٥٨).

أن أقرأ، أن أقرأ الآخر، معناه دائماً أن أعيد تحديد ذاتي.



المراجع والمواش

المدخل

١- «إنهم يتناولون الأدب في شارع غرونيل» عنوان عريضة وقعتها ١٢٠ شخصية معروفة ونشرتها جريدة لوموند في ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

2- Hannah Arendt, «The Crisis in Education» . in Partisan Revue, 25. 04. 1958; «Society and Culture», Daedalus, 82/2, printemps 1960. Repris dans Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought, New York, Viking Press, 1961. «La crise de l'éducation», «La crise de la culture» in La Crise de la culture, trad. par Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard, 1972; nouv. éd. coll. «Folio Essais», 1989, p. 221-252 et 253-288.

٣- تلعب الذاتية هنا دورا حاسما . ويجدر بنا أن نناقش . على الأقل . حقيقة مفهوم الأزمة كهبوط عن حالة أولية مُرضية- فعلى مستوى علم الاجتماع لا نعرف كيف أمكن لدولتين كالولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا أن تحشّضا التضخم الذي حقّقناه وما زلنا نحققانه منذ ثلاثين سنة . لو أن مثل هذه «الأزمة» قد أصابتها في وظائفها الاجتماعية الأساسية . لهذا قد تفيدنا قراءة كتاب بنيامين بربر «الامتياز والمساواة . حول التربية في أميركا» الذي صدر في طبعة أولى عن رندوم هاوس في نيويورك عام ١٩٩٢ . ليس المهم . في نظر بربر . أن تأسف لوجود أزمة بل الأحرى بنا أن نحاول تحقيق الشروط الفعلية لدمقرطة التعليم بإتاحة المجال أمام أكبر عدد من الناس للوصول إلى المعارف الأرفع أهمية والأكثر نظرية . وهذا النقد لا يعطي الحق لأي من القريقتين المحافظتين : الفريق الداعي إلى الاعتراف بثقافات «الأقليات» والفريق الساعي إلى تكريس «قواعد» الثقافة الغربية .

4- Voir Pascale Casanova, La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.

5- Jean Bessière, La Littérature et sa rhétorique. La Banalité dans le littéraire au xxe siècle, Paris. PUF, coll. « Interrogation philosophique » 1999, 240 p.

٦- يمكن توضيح مسألة وجود الأثر من خلال مثلث تكوين زواياه : المؤلف والقارئ والناشر . فالمسافة بين الزوايا الثلاث تتغير مع الزمن . فلو أخذنا هنا التغير في الحسبان لأمكننا أن ندرك أن فعل النشر هو غالبا فعل قراءة وتفسير .

مشرقية عام 1887، أما بيت الشعر الذي هو لوسيان شعره فمكتوبة في المصحف رقم ٢٤ من التوراني مع فراق هي العبارة فإن لم يملكها السعداء . . . أما العبارة التي أرتبها لولاء فهي منبثقة في الحقيقة الثانية التي أصدرها في ديوانه في 188٧. انظر

CF. André Chénier, *Poésies*, édition de Louis Bata de Fouquières, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1994, p. LXXX-LXXXI.

(1) البيت لولاء في الرواية قصيدة "البيت"، انظر لولاء، المصدر السابق، ص ١٢٤، ١٤١.

(2) لولاء: المصدر نفسه، ص ١٢٤ - ١٤١.

(3) المصدر نفسه، ص 11٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٤ - ١٤٥.

(5) مقدمة عام ١8٨٧ القسم الثاني من رواية الأوطى المنشأة، مصدر سابق، ص ٢٧٧ - ٢٧٨.

(٦) لولاء، المصدر نفسه، ص ٢٧٧ - ٢٧٨.

(109) *Notion empruntée à Pierre Bourdieu. Cf. notamment Les règles de l'art*, Carrière et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

(11) نذكر أن لوسيان تمكن بعد ذلك من نشر ديوان شارل التاسع وإن مجموعة ديوانه التوراني هي على وشك الصدور. علم ذلك منذ بداية القسم الثالث، انظر نشر ديوانه ما يبين هذا الخبر بين أخبار التوراني بمناسبة عودة الكتيب الثاني إلى مكتوبته ولكن

الكتابة التي يستفيد بها لولاء وهي التوراني، على رغم طابعها التوثيقي، فإن حياة لوسيان الأدبية انتهت، (انظر لولاء، الأوطى السادسة، مصدر سابق، ص ٥١٢).

وهناك عدة حقائق في الرواية تستدرك تأليف ديوان شارل التاسع، وبخاصة نشره، ومنها نتج أن أرتز أتمت بالرواية وخدم للرسيل المصالح وقدم بالمتصفح وكتبه،

«الخدمة الزائرة التي تكفل تطلق على الكتيب والتي تقدم لعضلات ككتور حول اسم الشبه الجديد» (ص ٢٧٧) وقد ساعدت هذه الخدمة فيما بعد في إعطاء الكتيب

الطبيعي بهذا الكتيب (انظر ص ٤٦١ و٤٥٦).

(1٢) يعود التوبيخ إلى أن هذا العمل لا يتطابق سوى الاتحاد، الأوطى الخلفي، أما الاتحاد الأوطى الخلفي فمستحيل لاحقاً.

(13) Romain Jakobson, *Linguistique et Poétique in Essais de linguistique générale*, traduit de François et préface par Nicolas Ruwet, Paris, Seuil-Minuit, coll. Poésie, 1970, p. 214. Voir également dans le même ouvrage, *Linguistique et théorie de la communication*, p. 87-99.

7- Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Carrière et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992, note, éd. revue et corrigée, 1998, coll. Points-Essais, 567 p.

8- Voir Jacques Dubois, *L'insitution de la littérature* - Introduction à une sociologie, Bruxelles, Nathan-Labey, coll. Dossier Méla, 1978.

9- Voir Gérard Genette, *Seuil*, Seuil, 1987. Voir également Philippe Lauer, *La Perplexe du texte*, Paris, Nathan, 1992, coll. Nathan Université.

10- Cf. Jean Pouyat, *Dictionnaires et nouvelles technologies*, Paris, PUF, 2000, coll. études électroniques.

11- Cf. Patrick Péguy, L'«Expression littéraire sur les sites personnels du web français, université de Cergy-Pontoise, mémoire de DEA, 2004, et travail sera prochainement l'objet d'une publication

12- Voltaire, *Préface à l'édition Vahstet* (1765) du *Dictionnaire philosophique* 1764, éd. Deleuil, Paris, Garnier, 1965, coll. Classiques Garnier, p. XL.

(11)

(1) Descartes, *Discours de la méthode* (1637), in *Oeuvres et lettres, textes présentés par André Bréhuix*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1953, p. 128.

(2) *Bézout, Illusions perdues*, [1843], édition établie par Philippe Berthier, Paris, Carrière-Pharmaton, 1964, p. 82.

وتجدر الإشارة إلى أن القسم الأول من الرواية، «الشاحول»، مصدر أول هي طبيعة مستقلة عام ١8٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٧ - ٨٢، على طرح القسم الأول من رواية الأوطى الصالحة على

المطبع الذي طناه في قيد هو الخدمة الثانية الصدورة عام 18٨٠ من الكتيب الصادر عام 18٨٦ بأمره في هـ، و التوراني المجموعة الثانية الوصفات التوراني دو شينيه، . . .

يود أن أذكر أن ديوانه هو ديوانه، وهذه الخدمة هي نسخة مطبوعة لكتيب الذي نشرها

(٢٦) نوال نسوة كثر اقله، مصدر سابق، ص ١٦٦ - ١٦٧.

(٢٧) انظر ح. ب. غولستانكي، مصدر سابق، ص ٢٠٢، ونجد كل كلمة إشارة إلى اسم الشاعر كالألف: "جويكيت سياسية رديئة"، مكتبة قنبري، مصر، خريف ١٩٧٠.

(28) Lautréamont, *Les Chans de Malherbe*, Isolde Ducasse, Poésies, op. cit., p. 247.

(29) Marcel Péguy, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1967, p. 157.

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٤٧.

(31) Vrai, par exemple, les titres de Jules Verne dans des collections comme Folio classique; Pocket, ou Garnier-Flammarion. Parmi les études qui ont contribué à consacrer à Verne le statut d'auteur universitaire, cf. le thèse de Simone Verne, Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imagination, Paris, Sirey, 1973, 781 p. - ainsi que : Michel Serres, *Jeunesse* sur Jules Verne, Paris, Minuit, 1974, 294 p., et Marc Soriano, Jules Verne (le cas Verne), Paris, Julliard, 1978, 412 p. Cet ouvrage contient (p. 391-406) une biographie commentée qui fait bien apparaître l'évolution du statut de Jules Verne, d'abord académicien, puis des écrivains puis par les universitaires.

32 Roland Barthes, *L'Élément de l'écriture*, suivi d' *Éléments de sémiologie*, Paris, Grancher, 1969, p. 13.

(٣٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧-١٨.

(35) Christine Maitheville, *Images du lecteur dans les romans romanesques*, Paris, Bernard Lacombe, 1992, p. 13.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(37) Rancière, *Nuages, nouvelles sur Eliezer Bore* [1857] in *Oeuvres complètes*, revue établie, présentée et annotée par Claude Pichoux, tome II, Paris, Galimard, coll. La Pléiade, 1976, p. 337.

(١٩) المصدر نفسه، ص 11٢.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢١٧ - ٢١٤.

(٢٦) لا تقع هذه الملاحظة إلا استعباراً من تاريخ تحديد معايير الأخلاق الشخصية، بداية القرن التاسع عشر في فرنسا، مثلاً.

Jean-Luc Steinmetz, *L'acte du nom* (17) in Philippe Bonnaire et Alain Buisine (dir.) *La Chose capitale*, Lille, PUL, 1981, p. 145-146.

(18) Gérard de Nerval, *Œuvres*, *Œuvres d'Allemagne* [1852], in *Œuvres*, tome II, édition de Albert Béguin et Jean Richet, Paris, Grancher, coll. La Pléiade, 1986, p. 740.

(19) Voir les données réunies par J.-P. Gauthier dans son excellent ouvrage: *Lautréamont*, Les Chans de Malherbe, Isolde Ducasse, Poésies, Paris, Presse Pocket, 1992, p. 303. Cette première édition du *Chans premier a paru à Paris chez Bailly, Querry et Cie*.

(20) Les *Chans de Malherbe*, *Chans premier*, par 17^{es}, dans *Parfums de France*, recueil collectif de poésies publié par Évariste Carrière (Lautréamont contemporain), deuxième série, Bordeaux, 1869.

(٢١) لا نحصل هذه التسمية اسم أي قصير، التسمية مطبوع، طابع الكروت هو لويوليان (أوليت)، دولة في كل الكلمات، 1٨٤٦ هي الواقع، لم يتم تدقيق هذه التسمية، وتم توريث في أوكسفر لا عام ١٨٧٢، وفي دولة، وفي خلاف جديد. انظر ح. ب. غولستانكي، مصدر سابق، ص ١٧ و ٢١٦ - ٢٠٢.

(22) Cf. Marcel Jean et Armand Mercet, *Malherbe, l'essai sur Lautréamont et son œuvre sous de notes et de pièces justificatives*, Paris, Julliard, coll. Poésie, 1947, 223p.

(23) François Carabec, Isolde Ducasse, *œuvre de Lautréamont*, édition revue et augmentée, Paris, Galimard, coll. «Poésie», 1973, 381 p.

(24) Marcel Jean et Armand Mercet, op. cit., p. 171.

(٢٥) المصدر نفسه، ويشير بجيل آمون، دج. إلى الشمس عند غروبها، أحسن لأخوه، الذي يجلب آمون، دج. إلى الشمس عند غروبها.

(٢٧) المصدر نفسه، المجلد ٥٢.

(٢٨) المصدر نفسه، المجلد ١٤. لقد المسمى على حساب المؤلف، هو أن يقوم المؤلف أو أن يحتفظ بحق ترويض مقدر إلى التأخر مقابل تمويل الناشر لطبع الكتاب على نسخ متعددة، ولكنك وسيعتبر التغيير المحددة في النشر، وتوزيعه، وشيئة، وهذا المقدر بشكل إدارة الكتابية، ويقتصر النقد على حساب المؤلف، في غالب الأحيان. من الاحتمال، لأن المبرعين المفضل يتجاوز كثيرا كلمة المطبع، مما يجعل الناشر - الذي يحتفظ، المؤلفين - خلال الإعلانات الصحفية - غير متخصص لتوزيع الكتاب، ويعني التفرقة بين العقد على حساب المؤلف و النشر الذاتي، الذي يتولى فيه الكاتب طبع كتابه وتوزيعه نفسه.

(٢٩) المصدر نفسه، المجلد ٥١.

(٣٠) أدى تطور التكنولوجيا بعد المانيات إلى عدد من النتائج، فقد سمح بإنتاج كتب صغيرة الحجم وزيد محدود من النسخ، وسهل وحسن القدرة على استعمال الآلات المكتبية كالمستأجرة الوثائق، ولكن الكمبيوترية. خلافا للتكرار المذكورة، لا تزال لم تمل عمل الطباعة التقليدية. خصوصا في نشر الكتب الشعرية التي تتطلب نوعية عالية.

(31) Pour un historique et une description technique de ces machines.

Que sais-je ? ٢٤١. Victor Lecœur, La typographie, Paris, PUF, coll. 1964, p. 39-46.

(٣٢) اختراعها مبني على عام ١٧٩٦. عندما لاحظ أن الحجر الكليسي، إذا غسقا فصفحته يعملون سائل من الصمغ العربي وحامض تريتول لم رسما عليه بقطب، لا يقتضى الحجر إلا عند الأجزاء المرشمة، ويتحول إلى صفحة ثابتة.

(٣٣) لم يكن الطفل في زمن التثقيف البدوي قادرا على تحويل أكثر من ٢٣٠٠ علامة في الساعة، فيما نسخة الكتاب تشتمل على ما يتراوح بين ١٨٠٠ و ٢٤٠٠ علامة. وقد سمحت آلات ميكانيكية وميكانيكية بتحويل ما بين مئة ألف وشعبة آلاف علامة في الساعة، الأمر جدير بالذكر، "الطباعة دائرية مسافات بوليفرساين، الطبعة الثامن، ص ٧٧ و ٧٧٦.

(٣٤) لمرة عدة الاستعلامات يمكن مراجعة كتاب لافوري، مرجع سابق، ص ١٨.

(36) Mallarmé, *Œuvres artistiques*, Paris pour tous [1862], in *Poésies, Antécédents ou Récitons, Pages diverses*, édition bilingue, préface et annexe par Daniel Leuwers, Paris, LGF (de la Librairie de Poésie), 1977, p. 139-144.

(٣٧) راجع بهذا الشأن، ملاحقات قبل تستند إلى شهادة مكررة هري جيسيه، الأمانة بوركوك، تتناول عن تأثير استعداد الأمانة الكندية في كتابة الوثائق.

CL Léon Edel, Henry James, une vie [1985], *Unhain de l'amecan* par André Malher, Paris, Seuil, 1990, p. 763-786.

(٣٨) قد تجد الصحاح الطبية في صنف المجلدات لا فيها من مستويات زينة لا يصفها المؤلف كما تدرج في المجلدات التبعيات المحلية على الكتاب المطبوع والتشوير التي يوزعها المؤلف بصورها الجديدة الخاصة، والتي تشكل شبكة توزيعه. مودونا لها، وهذه الصفحة هي الطبعة الرابعة من المجلد الصادر عام ١٥٨٨ (الطبعة الأخيرة في حياة مونتاني)، والتي تولدت الأسماء دو غورني، انة شقيقة المؤلف، شهرا بعد وفاة مونتاني عام ١٥٨6. ولكن الأسماء دو غورني اعتراف جزيا من الملاحقات والزيفات التي دونها الكاتب، ولم يحصل القراء على رؤية كاملة لعمل مونتاني إلا بعد نشر الطبعة المصورة التي تولدت على المصنوع بين عالمي ١٧٩٦ و ١٨٢٠.

141) Bronsvoyle, 72, Lantana, 199.

142) Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alexis, éfilien années des proxénètes aux innervations et des dévancements*, Genève, Droz/Paris, Minard, 1971, p. 81.

143) Mallarmé, Stéphane, *œuvres complètes*, éd. Henri Mondar et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade p. 1421.

(٣٩) تجد الاختارة إلى أن وظائف الشاعر وطابعه يقع الكتب تحت مظلة إلى بداية القرن التاسع عشر، فيما يتناول وظيفة المطبع معقوما الحالي.

(45) Pour le livre de la fin, cf. Claude Collinbeau, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, coll. Préfets Dalloz, 1990, p. 527-540. Le contrat d'édition fait l'objet du chapitre II de la loi, art. 48-63.

(٤٦) المصدر نفسه، المجلد ٤١.

المراجع والموارد

- (٥٥) ابن القيم: بين المرحليين، مرحلة السوروات ومرحلة الجوارب، الطبعة: مطبوعا، قضايا، طائفة المصنف على المصنف، قد تعاضد مساحته حدود المعرفة أو تتفق عليها. ربيع المنظرين والطيارون اليوم، أساليب الاعتماد، إلى الانكفاء، وتقديم التجارب، وتعدد الإشارة إلى أن التحذرات تحوي على الآلات الصغرى، بينما السحب الهوائي، تحرك على الآلات التي تسحب بالخيال، سريع العمل.
- (٥٦) إذا تجاوزت التعديلات حدا مسموحا، ما بين ٢٥ و ٢٠، يسمح المصنف الإضافي، عادة، على حساب الزلف.
- (٥٧) Pierre Assolant, Gaston Gallimard, Un identitaire dictionnaire franqueuse, Paris, Seuil, 1985, p. 254.
- (٥٨) يدور ديار سوراني، في المصنف السابق، ص ٥٠٠، أن دار طابعت وقت في البداية، سحر التوزيع إلى ٢٥٢ من كلمة المطبعة.
- (٥٩) بعد سبع غاليات، انتقد مع طابعت وقت، عن المشاركة في إصدار كتاب الجيب، ٥١٦ عنوان من أصل ١٥٠٠ وأضاحا سلسلة خاصة به من كتاب الجيب في سلسلة فوليو. تطرح ديار سوراني، مصنف سابق، ص ٥٠١.
- (٦٠) من عائلة القول، أنه إذا كنت الزلف، فمقدمة الصفحة، الزميمة، فإنه ملزم بتقليد كل قواعد ملزمة التواضع الكتاب.
- (٦١) في الأساس كل رجا الشير (Pierre Finkler) كما هي مصممة واحدة قريبا، يرسمه الشير إلى المصنف، تعرض الكتاب. وكان من الشاعري في القرن التاسع عشر، ويذكر المزاومة لا تعجب صفات اليوم، أن يستمد أحد القاد يوزج به، لم يوقعه باسمه.
- (62) José Laramini Viera, Nous autres, de Niklausen 1974, trad. du portugais et préface par Michel L. auro, Paris, Gallimard, 1989, 150 p.
- (٦٣) المصنف، نشرة، مقدمة المؤلف الزميمة.
- (64) Laramini Viera, La Vra Vie de Domingos Xavier, suivi de Le Complot de Mateus, introduction de Mario de Andrade et Chantal Trougheon, préface de Mano de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p.
- وتتضمن هذه العينة معلومة بيولوجية مهمة تتفق بما في ولاريغ نشر المصنفين، وضمن التقنية إلى أن نشر ترجمة كتابي نحن الآخرين، من مكوريمو قد تمت دعم من المركز الوطني للأدب.
- (٦٥) هذا المفهوم مقبوس من القسوس الذي يحدد ست وظائف للغة، ويرد كل منها بواحد من المراحل التي تدخل هي تكوين ترسيمية الاتصال، وتتميز مختلف أنواع الرسائل، الوظيفة المرحلية أو السردية، ذات العاية الإعلامية المرفقة، الوظيفية «التعبيرية» أو الانعازية التي تعني بالتعبير المباشر عن موقف، للتكلم معا وتحديد عدة، الوظيفة «الأثرية»، التي تحصل متوجهة المرسل إلى المرسل إليه؛ وظيفة تاتير الاتصال التي تتلخص بإقامة الاتصال بين المرسل والمرسل اليه وتضمن استمراره أو هفاه والتحقق من عمل قللة الاتصال، الوظيفة البياتنية الموجودة في الرسالة التي تكون موضوعها اللغة الوطنية العصرية التي طلقت الإثارة إلى الرسالة تشجيعا الأثير والتقسيم، «مخرج سابق»، ص ٢١٤ - ٢١٨. ويشير أن تحمل الرسالة وظيفة واحدة لهذا يحدث بتأكيدهم عن تواترية الوظائف القائمة في الرسالة.
- (٦٦) نستخدم كلمة «واقع» وبالعامة، بالأمس السابق، متجنبين المصطلح في مسألة ما إذا كان العالم والكلمات المحيطة بنا تشي إلى «الواقع».
- (٦٧) الفنون المصغر في 11 مارس ١٩٥٢، مصنف سابق، المجلد ٤١ - ٤٠.
- (٦٨) هذا المفهوم مقبوس من القسوس الذي يحدد ست وظائف للغة، ويرد كل منها بواحد من المراحل التي تدخل هي تكوين ترسيمية الاتصال، وتتميز مختلف أنواع الرسائل، الوظيفة المرحلية أو السردية، ذات العاية الإعلامية المرفقة، الوظيفية «التعبيرية» أو الانعازية التي تعني بالتعبير المباشر عن موقف، للتكلم معا وتحديد عدة، الوظيفة «الأثرية»، التي تحصل متوجهة المرسل إلى المرسل اليه وتضمن استمراره أو هفاه والتحقق من عمل قللة الاتصال، الوظيفة البياتنية الموجودة في الرسالة التي تكون موضوعها اللغة الوطنية العصرية التي طلقت الإثارة إلى الرسالة تشجيعا الأثير والتقسيم، «مخرج سابق»، ص ٢١٤ - ٢١٨. ويشير أن تحمل الرسالة وظيفة واحدة لهذا يحدث بتأكيدهم عن تواترية الوظائف القائمة في الرسالة.
- (٦٩) المصنف، نشرة، المجلد ٢٩، «الكتابة المعوية المحددة في اللغة الأولى ومستقلة عن اللغة الثانية».
- (٧٠) المصنف، نشرة، المجلد ٢٨.
- (٧١) حول الرصد للزوج قصيدة الكتاب، انظر المحلل اللافت الفلسفي (الثاني) الذي نشرته جوسلين بونا في:
- Emmanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant, et de Fichte, trahis et présentés par Joseph Bernini, préface de Dominique Lecoq, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1955, p. 11-117
- (٧٢) يترض القائل أن يكون الأمر الإعلامي، تأثيرا المصنفي، بهذا الوجه، دون لبس، من هذا كان على الأقل أن يظهر النص بكلمة «إعلان» أو «بيان» انظر رينار خريف وفارسوا غريغ، مصنف سابق، ص ٢٤٨ - ٢٥١.
- (٧٣) الفنون المصغر في 11 مارس ١٩٥٢، مصنف سابق، المجلد ٤١ - ٤٠.

(85) Alain Rey, *Codic*, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey, op. cit., p. 487.

(86) Sur la constitution de la littérature comme système et sa perception comme valeur, on pourra se reporter à Bernard Moninès, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, notamment chap. I, *Contre-littératures*, p. 13-36.

(87) Sur la relation entre roman et espace national, voir l'ouvrage de Jacques Calton, *La Petite patrie. Histoire du roman américain* Paris, Seuil, 1996.

(88) أو تبيت مفهوم السلطة القائمة بالثورة والوجود وهو يقوم على فكرة مفادها أن الاستعمار ينبغي ألا يمارس السلطة مباشرة بل بواسطة القوى المحلية التي كانت تملك ما يسمى قتل وموت.

(89) هي فرنسا، أنشئت هذه الهيئة القضائية في القرن الثالث عشر ما يسمى الترونيكل أو الجمعية العامة الأبية، أما محكمة التفتيش، التي كانت تأسست في إسبانيا لأوجبة اليهود والمسلمين، فقد تم إلغاؤها في القرن الثامن عشر.

(90) ما زال لهذا البعد بعض الأثر في فرنسا اليوم مع استمرار وجود الصواريث التي تحدث من عدد التغييرات أو عدد سيرات الأجيال.

(91) Voir pour mémoire l'image que donne de la police l'abbé Prevost dans *Monon Lescaut* bel exemple de ripoux.

(92) حول دور المحاكم في التحقيق على الوثائق الأدبية في القرن التاسع عشر، انظر: Yvon Loefer, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris Plon, 1991.

(93) يحرص هذا القرن بعد ذلك إلى تغييرات كثيرة ولكن هناك حقيقة يجب إدراكها (الموت) حول من القانون وتغييراته والاجتهادات التي شاعتها، انظر قانون الجوراء، باريس: دار النشر سنة ١٩٤٥ - ١٩٥٠، ص ١٣٥٠ - ١٣٨٥.

(94) انظر قانون الجوراء، مصدر سابق، ص ١٣٨٥ - ١٣٩٠.

(95) Sur cet épisode qui devrait aboutir à la condamnation du gouvernement, voir B. Moninès, *L'Œuvre de Monon Lescaut*, Les Moutonniers, Seuil, 1991, p. 73-76.

(96) انظر قانون الجوراء، مصدر سابق، ص ١٣٩٠ - ١٣٩٥.

(74) Alain Rey, *Communication, in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey, éd. Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 3 vol., 1984, tome I, p. 505.

(75) يبدو مثل التغيير الجديدة لأفلا في هذا المجال، فقد ظهرت الكلمة الأولى من هذه الرواية عام ١٧٧١ لدى ميشال ديكي في مستند عام، وفي السنة نفسها نشر

رومانو في باريس لدى دوستان، مجموعة رسوم *estampes* لتغيير الجديدة مرموقة يومضعات هذه الرسوم كما سماها الناشر [أي رومانو نفسه] هذه الرسوم، التي تنقلها عواطفه بعد ذلك، والوصف الذي كتبه رومانو أصبح إلى الجمعية الجديدة التي أصدرها في عام ١٧٧٢ - حول النص التي كتبه رومانو لهذه الرسوم، انظر: Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, édition présentée, établie et annotée par Henri Couët, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, tome II, p. 430-441.

(76) Paul Valéry, *L'enseignement de la poésie au Collège de France*, in *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, p. 1440.

(77) ياكوبسون، ملاحظ في اللغويات العامة، مصدر سابق، ص ٢١٨ - ٢١٩.

(78) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(79) Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation. Les Contemplations* [1856] t. 7, le site établi avec introduction, chronologie, des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Jean Collet Paris, Garnier, 1999, p. 21.

(80) Verlaine, *Art poétique. J'ai été et aurais* [1884], in *Œuvres poétiques complètes*, texte établi par Y.-C. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 207.

(81) Petit Larousse illustré, édition 1978.

(82) المصدر نفسه.

(83) حول هذا الموضوع، انظر رومانو في *Œuvres complètes* المصدر

Roland Barthes, *Quelques paroles de M. Proust*, in *Mythologies*, Seuil, 1970, p. 85-87.

(84) Alain Rey, *Communication in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couy et Alain Rey, op. cit.*, p. 505.

- 14) Léon Blum, *La Revue blanche*, 15 novembre 1897, cité par Michel Winock, "Les années Baudet", in *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil 1997, p. 9-153, p. 9.
- 15) Voir André Gide, "A propos des Documents de Maurice Barres", in *L'Épilogue*, 1988, p. 81-88, puis Pétreux, *Mémoire de France*, 1903; André Gide, *Essais critiques*, édition présente, double et annotée par Pierre Mazon, Paris Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999, p. 4-8. Sur le "Proche du" 13 mai 1912 inscrite par Dada sous la présidence d'André Breton, voir Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, op.cit., p. 144-153.
- (1) هنا هو مؤشر الخطأ التفتي في المصوّر القديم، وبالأخص في كتاب *الصور والمستور* (١٩٨١-١٩٧٢ ق.م).
- (7) Voir Maurice Robert, "Le genre indéfini" in *Roman des origines* origines du roman, Paris, Grasset, 1972; neuv. éd., Paris, Gallimard 1985, coll. Tel., p. 31-78.
- (8) Bernard Moreau, *Les Contes littéraires*, Paris, PUF, 1975.
- (9) Juliette Raabe, "Le Phénomène Sœur morte", in Noël Arnaud, *Pratiques* Lacassin et Jean Toulé (dir.), *Étudiants sur la paratextualité*, Paris Plon, 1970, p. 287-311.
- 110) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Christo* (sic), Paris, Petite Bibliothèque Édition des Œuvres complètes d'Émile Sue, 11, rue du Jardinier (c): Baudry, 34, rue Coquillière et rue de la Chaussée d'Antin 22 (Impr. Richelieu et Plon, et Impr. Plon frères), 1845-1846, 18 vol. in-8 (135 fr. les 18 vol.).
- (2) هذه السلسلة نفسها نشر بيرون طبعاً ثانية من الكتاب في ١٧ موطأ، ولطالما كان شئ موجه متوسلة في سطح مؤرخين فرنسيين.
- Cf. Jules Vallès, *L'Enfer*, in *Œuvres*, édition double, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", vol. 2, 1871-1883, note 1, p. 1357.
- (99) Maurice Garçon, *Platoyer contre la censure*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1963, p. 24.
- (100) المصور نفسه، ص 11-12.
- هذا النص يستند خلاصة المراجعة التي قدمها موريس غارسون مطاعاً عن كفي ولشئ ملائمة، بسبب عرضها كتاباً منشوراً أولاً في (أحجية مقفلة، وتخل هذه المراجعة المرسوم التشريعي الصادر بتاريخ 22 ديسمبر 1968).
- (101) انظر قانون الجواز، مقصور سابق، ص 138.
- (102) المصور نفسه، ص 12.
- (103) Roland Barthes, — *quod sit un intellectuel ?*, in *Le Grain de la vigne*, Paris, Seuil, 1981, p. 255. Reprise d'un entretien avec Bernard Henry Lévy, dans *Le Nouvel Observateur*, 10 janvier 1977.
- (١٢) (١٢)
- (41) Sade, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1992-1998, 3 vol., coll. "La Pléiade", Œuvres 1, édition établie par Michel Delon, préface de Jean Derron, 1992; Œuvres 2, édition établie par Michel Delon, 1995; Œuvres 3, édition établie par Michel Delon, 1998.
- (١١) إنه لا بد من مذكور أن يتعرف الكتاب السيلانيون بسند ولترينوس كسلين مساهمين. طائر السلف [...] تيمر مصدر قوة لأحد الناصب الأدبية والدينية حدثة وتبينها وكانت السيلاني، وهي الجهة الناطقة باسم هذه المجموعة (باريس، مكتبة جولي كورتية، مشورت في باب واقعة سلف خصوصاً شير مشيرة لتسريع مستقيماً السيلاني والناقل).
- Maurice Heine, *Le Marquis de Sade*, textes établis et préfacés par Gilbert Lely, Paris, Gallimard 1950, cité par Michel Camus, *Idéologie*, Oblique, n° 12-13, 2ème trimestre 1977, p.200.
- (3) Maurice Barres, *Les Documents*, 1897, *Scènes et documents du naturalisme*, Paris, 1902.

- (21) Gustave Lanson, *Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France*, conférence du 7 février 1903 à la Société d'histoire moderne, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1903, repris dans *Études d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1929 et dans *Essais de méthode, de critique et de l'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, "Fleischner", 1965, p. 86-87. Cité par Antoine Compagnon, *La Tentation Républicaine des lettres*, De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, p. 54.
- (22) Roland Barthes, "Histoire ou littérature?", in *Annales*, n° 3, mai-juin 1968, repris dans *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 147-167, p. 155.
- (23) Robert Escarpit, La définition du terme "littérature", projet d'article pour un Dictionnaire international des termes littéraires, in R. Escarpit (dir.), *La Littérature et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, coll. "Champs", p. 259-272.
- (75) المرجع السابق، ص ٧٢.
- (٧٩) استخدام مصاحف اللغة الفرنسية الكبرى الثلاثة المعتمدة في أواخر القرن السابع عشر، والتعليق من مشروع واحد، الخطأ واحدة التصديق لأديب، خلافاً هي نظير وبشليخ عام ١٧٨٠ هو علم الأديب، هو معارضة رقيقة ومذهبية، وتعتبر "وتمد عشرة أعوام كود فورتيفر الكمال تقديم"، مذهب، موقفة عميقة بالأدب، سكانجيه وليتين وإسائل الفناء المعمورة، كلوا إصعاب أدب كبير، ويظهر مصحف، وكود معتمد الأكاديمية الذي سبقه فورتيير تاريخ سموات التي نفسها: علم وظائف [...] أدب كبير، أدب عميق هو مصحف أدب كبير لا موقفة أدبية له.
- (25٦) Voir Philippe Frenay, *Aux origines de l'humanisme contemporain de "littérature"*, Le langage et la configuration idéologique des genres scolaires du savoir profane en langue française de 1680 à 1790, thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol. Voir également Claude Cusin, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, P.U.G., 1973.
- (٧٧) يبدو أن هذا المصنف يفسر سائلا حتى في منتصف القرن الثامن عشر على الأقل في التبريد الذي قدمته وثورة المرافعة، "تقافة أجيال"، هذه الكلمة تضيء
- (11) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Au Bureau de l'Écriture des Feuilles, 1846, 2 vol. grand in-8 (24 fr. les deux vols); première édition illustrée d'un portrait d'A. Dumas gravés Eugène Fournet, et 25 planches monochrome gravées sur acier d'après Gavarni et Tony Johannot.
- (12) Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, introduction, bibliographie, notes et relevé des variantes par J.-H. Bornecque, préface de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Caen, édition illustrée, Paris, Garnier-Fluxus, coll. Classiques Garnier, 2 vol., 1962.
- (13) Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Virgil, sans après, Preface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations de deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1962, coll. "La Pléiade".
- (١٤) أطلق عليها خلال عدة مرات عبارة "مكتبة الإصباح".
- (١٥) يرنارد مورالس، مرجع سابق، ص ٣٠.
- (16) Charles De Brie, *On entend que la littérature*, Paris, Pion, 1938, note, éd., Laisance, 1, *Âge d'homme*, 1989, Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Les Temps modernes, 1947 in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948; note, éd., 1992, coll. Folio Essais, p. 90-91.
- (17) Voir, entre autres, Henri Michaux, *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., 1986, coll. "Que sais-je?"
- (١٧) جان بول سائرز، ما الأديب مرجع سابق، ص ١٠.
- (١٩) يتضح أنفان كونها تون على ذلك من دون أن يقدم معرجا لهم قبلها، الأديب هو الأديب، هو ما مقبولة السلطات (الأساطير والمثقفون) أدباً، أحييتا تتحول محروكة سبيل، بالتحال، ولكن يستحيل الانتقال من التوسع إلى التوسع، ومن التوسع إلى التوسع، بالتحال.
- A Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 46.
- (20) Voir Marianne Jay, *La Littérature au lycée: l'invention d'une discipline* (1880-1925), in *Recherches textuelles*, n° 3, Université de Metz, 1998.

(٢٨) حول الاختلاف: انظر إلى نوحول منذ نهاية القرن التاسع عشر، انظر:

Alain Bostinac, *Littérature et histoire*, Paris, Bernard - Larcoste, 1998, p. 34-35.

ينقل فريزات بلنيسوبرفر، أحد مؤسسي الأدب الحديث في فرنسا، قول الأستاذ: «علم ١٨٣٠، كل عصر يقتضيه ويحدد دوراً فنياً، أحد المساقف والحالين الذين هم أبناء ظلالهم، فليكن نفسه فيه، ويحدد فيه صورة الحداثة، ويثبت شبيته من خلال ما يسميه إليه» انظر:

F. Baldenpierre, *La Littérature, création, succès, durée*, Paris, Flammarion 1913, p. 281.

(٢٩) نفس الشيء، Hans Robert Jauss avait intitulé un de ses essais majeur: *L'histoire esthétique du Proverbe*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974 traduit par "L'histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire". Remarque: dans l'art une esthétique de la réception, trad. par Claude Mandou, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, nouv. éd. 1991, coll. "10/18", p. 21-81.

(40) Stéphane Mallarmé, "Nouveau d'Elgar Poe", *Poésies*, in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, coll. "La Pléiade", p. 70.

(41) Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, "La modernité" (1861), in *écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Morellet, Paris, LGF, 1992, coll. "Classiques de poche", nouv. éd. 1999, p. 518.

(42) André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1947, 1951, 1963] 1965, nouv. éd. coll. "Folio Essais", 1996, p. 256.

(43) Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 33, (كرر وفان بارت الفكرة نفسها في إحدى حوارات حلقته، «تاريخ أم الحياة»، عندما بدأ يضيف دورته في التوزيع وفورانس كل تقسيم الوارد أو لا يحوز اختلافها (خصوصاً الفلسفة والتاريخ) فويها من الأدب والدراسة الرومانسية، (الطبعة الأولى، ص ١٥٣).

(44) Pierre Baudouin, *Les Règles de l'art*, Genèse et structure du chapitre littéraire, Paris, Seuil, 1992, nouv. éd. revue et corrigée, 1998, coll. *Points Essais*, p. 55.

عموماً الأوراء التي تقعها الدراسة. خصوصاً دراسة علم الأدب أو الأدب [...]. وضع ذلك أن الثقافة الأدبية والعلوم بالعلم المنطق تشترك كلها في التسلسل والتبعية والعلاقات الوظيفية، انظر:

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Mœurs par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, Paris: Neauchâtel, 1751-1786, reprint, Slatkine, Friedrich Frommann Verlag, 1966, t. 9, p. 409.

(28) Madame de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Mardanch, 1804, nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaischke, Paris, Garnier, 1998, coll. *Classiques Garnier*, p. 19.

(٢٩) على الكلمة اليونانية *Dichotomie* عموماً من هذه الترجمة «كلمة *Prochias*» (30) Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, *Les Contemplations*, in vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albohy, Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1967, coll. "La Pléiade", p. 497.

(31) Jacques Rancière, *La Part du muet*, Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette Littéraires, 1998, p. 8.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٨.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١٣٣.

(٣٤) وفان بارت: تاريخ لم أدبية، مرجع سابق، ص ١٢٩ و ١٦٦.

(٣٥) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(36) De ce point de vue les deux volumes du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* publié en 1828 chez Sarratei par Sainte-Beuve (1804-1869) traduisent bien la force de révision, mais aussi l'annonce d'un le *Romanisme* transparaissant être aimé.

(37) Bataillon, *Reflexions critiques sur quelques passages du Richeur Longin* où, par occasion, en répond à quelques objections de Mousieur g*** contre *Humaine et Pindare*, *Reflexion VII*, [1695] in *Œuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, coll. "La Pléiade", p. 523.

(54) Selon la formule de Gilles Leogs, il s'agit la plus d'un roman "no terminant" que d'une oeuvre "inachevée". Voir Gilles Leogs, "Typologie des romans inachevés", in Aurie Rivara et Guy Lavesol (dir.), *Le Drame inachevé*, Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998 (Cedex, n° 15, Université Jean Moulin Lyon 3, p. 281-289).

(55) Marivaux, *Romans, récits, contes et nouvelles*, texte présenté et préface par Marcel Arland, Paris, Gallimard, 1949, coll. "La Pléiade". Sur les sub apprenties à *La Vie de Marianne*, voir Gérard Genette, *Palmipèdes*, 1. *Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., 1992, p. 227-23. En non qu'édition, Marcel Arland juge nécessaire de reproduire l'appendice la Suite (1751) de Marie Riccoboni (1714-1792).

(56) *يخول هنري ماريتو في مقدمة السليمان المعلن*، يوم قدر سكتيل، حرف العفر عن كلمة الحور، التفت العطف له اكتشف نتيجة غير متوقعة لتأرودها، وفي أد رولته مكثمة، ولا تعدد هناك فيها نتيجة... العطر.

Stendhal, *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par Henri Martineau vol. I, Paris, Gallimard, 1952, 1. coll. "La Pléiade", p. 340.

(57) *تاريخ نشر*، قامح واسمو في فرنسا هنري على قدر البنية التي شكلها الشاعر، وقد كتب جميعهم، توهم والبريد، ولم ياتر *ميشون* دونا مهمما في البداية، ثم جاء دور كويل، ثم السويدي، ثم القدر الحادي، وتعود القليلة الأولى إلى المؤلف (كثافة).

في محبة الزنا الإليل، إلى عام ١٩١٦، العطر.

Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée p. André Robert de Rencville et Jules Monneta.

(58) On s'appuie ici sur deux des éditions les plus récentes en format poche: Rimbaud, *œuvres complètes*, «Correspondance», édition présentée et établie par Lucien Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Poésie, poche correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Paris LGF, coll. La Poésie/Gallimard, 1999.

(45) Nordrup Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. par Catherine Mardamori, Préface par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, p. 92-93.

(١٧) *سليم هنري ميشونيك في رفض هذه الوجهة في كتابه*.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Lagasse, Verdier, 1984, nouv. éd., revue et corrigée) (1992).

والشرف العربي كناية، *الفرسولوطيا* ترجمة للفرس، يعني ذلك، كذلك ظهرت هذه الوعية في حوار الوجهة في الكتاب، *الفتول* الذي نشره الأس مهلا *ودرج* مؤلفه.

Alain Viala et Georges Molinier, *Approches de la description. Sémiotique et sociolinguistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

(٢٧) *هنري ميشونيك، المجمع السابق*، ص ٧١.

(48) Georges Molinier, *Sémiotique, L'Enjeu de l'art*, Paris, PUF, 1998.

(٢٩) *تذكروا* *فرانز*، *مجمع سابق*، ص ٦٥.

(٥٠) *هنري ميشونيك، المجمع سابق*، ص ٢١١.

(51) Jean Sgard, "La multiplication des périodiques", in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Prométhée, t. 2, Le Livre triomphant, 1600-1840, 1984, nouv. éd., Paris, Fayard-Cerle de la Littérature, 1990, p. 246-253.

(52) Voir Jean-Marie Goulet-Coulé, "Bibliographies, encyclopédies et journaux de la pierre: l'exhaustivité ambiguë des Lumières", in Marc Baratin et Christian Jacoh, *Le Pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 285-298. Sur le verger encyclopédique qui antécédent aujourd'hui le soclage et la circulation des textes électroniques, voir Jean Puyou, *Dictionnaires et nouvelles technologies*, Paris, PUF, 2000, coll. "Sciences électroniques".

(53) Henri-Jean Martin, "Le Volume de Keldir", *Histoire de l'édition française*, op.cit., t. 2, p. 398-399.

Voir André Guyaux, *Illuminations*, édition critique, Neuchâtel, Albin Bäumgarten, 1985. Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations, Neuchâtel, Albin Bäumgarten, 1986.

(٧٧) بعد هذا السباق العامة التي لوحه ترويت كل اثر محرزاً وحده، إلى حد ما، حال الأكلان. ليامكان، وقد أشار سار ترويت إلى ذلك قبله، من المحتمل أن هذا اللقب كان مستعمل الأوراق، على طريقة الأكلان ليامكانان، انظر: أودر، راسمو، الأكلان (الكلمة) موقع سابق، ص ٨٩.

(٦٩) Ce que fait Pierre Brunel, à la différence de Louis Forestier et d'Antoine Adam. Ce texte, publié intégralement par Suzanne Briet en 1936, a été mis en tête de l'édition d'Alain Borer, Rimbaud, Œuvres - vie, édition du centenaire, avec le collab. d'Amade Montegre, Arles, Actes, 1991.

(٧٠) Comme les autres compositions primaires de Rimbaud, ce devou poème a été publié dans Le Moniteur de l'enseignement secondaire spécial, classique, Bulletin officiel de l'Académie de Douai.

(٧١) بين كل دوشية التي تابع تحليل فريوتين، جودت معرف، أن قصيدة: "الرقاء في الزواجر" مثلاً، ينبغي قرأها كقصيدة نفسية، مشتركة، هو الولد الميت في الطبيعة اليابسة، بيت الغرض المدونة (قصيدة النرجس moros) التي طلقها راسمو باللاتينية، ثم حولها إلى قصيدة فوسنية في إطار مادة القيد والزخمة (توسيع) مدقة، وموزعة.

Voir Voltaire, Houdart-Merle, la Culture littéraire au lycée depuis 1880, Rennes, PIR-Paris, Adarg Éditions, 1998, p. 19, 21 et 31.

(٧٢) Sur cet aspect, voir Jean Laveilhant, cité dans une introduction d'ensemble aux problématiques issues de la génétique: Pierre-Marc de Biais, La Génétique des textes, Paris, Nathan, coll. "128", 2000 (٧٣) هذا ما يعتقده بيار بوليفان، معروفاً عن جميع الأكلان الكاملة لبني، حتى كذبات راسمو، أي، سميل الأكلان الخطية التي تركها، انظر: أودر، راسمو، الأكلان، الكلمة، موقع سابق، ص ٧٥.

(٧٤) بولوندر و جان أودر، استيقظت بالروسية، الأكلان الكاملة، موقع سابق، ص ١١، بالترقيم الروماني.

(59) On a laissé de côté l'édition de la Pléiade qui a près de treize ans. Rimbaud, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1972.

(٦٠) يتكرر الفرق على النصوص النحولة والشدرة وبعض النصوص التي لم توجد قبل ذلك إلا اعتبار. وكذا الطمحين، عاشران عن تقديم مرسلات راسمو عن الورق، ليح الفانس المدونة مستطار، ميثاق في الصحة، بعدما قرأ عالميل أن يصدر حق نشرهما بنفسه.

Arthur Rimbaud, Correspondance (1888-1891) avec Tig, Préface et notes de Jean Vestry, Paris, Gallimard, 1965, nouv. éd. 1995, coll. "L'Imaginaire". (61) Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, Bruxelles, Alliance typographique, Jacques Poot et Cie, 1873.

(62) L'essentiel des exemplaires de l'édition initiale de Bruxelles fut renvoyé en 1901. Voir Pierre Brunel, Une saison en enfer, édition critique, Paris, José Corti, 1987.

(٦٣) رأى ليس فوسيتي في هذه السبعة وفي توقيها عملاً تأملياً، انظر: راسمو (الأكلان) موقع سابق، ص ٩١، بالترقيم الروماني.

(٦٤) حاول كوست أن يهرف على أن إشرافات، هي قائمة فصل في الجحيم، ولكن محصل اللناد ياتكون اليوم، بوجه نظر مختلفة، انظر:

Henry de Boulillane de Lescote, dans Rimbaud et le problème des "Illuminations", Paris, Mercure de France, 1949.

(٦٥) (نفس فوسيتي، راسمو، الأكلان) كلمة، موقع سابق، ص ٤٠٠.

(٦٦) يتكرر فرقان نفسه وعلى التوالي، عسارتي "printed plates" و "cultured plates".

(٦٧) سلم راسمو معظم هذا المخطوط إلى قران في نهاية سنة ١٨٧٥، وسلمه فريوت إلى خبيره، ترويت، أي أطول في السنة لنفسها، وبعد محاولات متعددة وصل المخطوط إلى فوسيتا، كل عام ١٨٨٦، مكلف هذا الأخير فيليكس بوليفان، أنراق المخطوط البيرة ضمن ترويت، منقش، انظر:

- (87) ملا، محمد، «سيرة فاطمة بنت أبي الأثر الكوفة»، مرجع سابق، ص. 611 - 612.
- (88) Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in Bulletin de la société française de philologie, 63e année, juillet-septembre, 1969, p.73-101, nouv. éd. in Dits et écrits, 1954-1988 t. I, 1954-1969, édition établie par Daniel Defenit et François Escabi, Paris, Gallimard, 1994, p. 794.
- (89) Pascal, Pensées, édition établie, présentée et annotée par Michel La Gaze, Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd. 2000, coll. "Poésie", p. 7.
- (90) Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959 nouv. éd., 1975, p. 19-30. Lorsqu'il cite le fragment 23 des Pensées Goldmann s'appuie sur la numération de l'édition Brunschwig, soit la n° 654 de l'édition de Michel Le Guezennec plus haut.
- (91) Voir Jean Bollack, *Ulysse chez les philologues*, Sisyx et suivants in *La Grèce de personne. Les Mots sous le mythe*, Paris, Seuil, 1997, p. 29-39 et 265-287.
- (92) Voir Jean Bollack, *Naissance de Dieu. La Bible et l'hébreu*, Paris, Gallimard, 1986; nouv. éd., 1992, coll. "Folio Histoire"; Daniel Marguerat et Adrian Curiis (dir.), *Intertextualités. La Bible en échos*, Genève, Labor et Fides, 2000.
- (93) Voir en particulier le Dictionnaire philosophique [1764-1769], édition d'Étienne Barbé, Paris, Garnier, 1973, coll. «Classiques Garnier».
- (94) Voir Alain Viala «Figures de l'auteur» in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopédie universelle éd., 1990, p. 186-187. Le français dont nous nous à cette expression pour ne dénoter d'autorité autre que l'anglais pour être facilement distingué "authorship" et "authority".
- (95) Voir Roger Chartier, *Figures de l'auteur*, in L. D'Ac des livres, L'aux des auteurs et bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIe siècles Aix-en-Provence, Allard, 1992 : nouv. éd. in *Culture écrite et savante* L'Écriture des livres (XIV-XVI siècles), Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-75.
- (75) Pour un résumé de ces questions, voir Herbert Luthman, *Gustave Flaubert*, [1989], trad. par Marianne Verson, préface de Jean Brunet, Paris, Fayard, 1989; nouv. éd., LOF, 1990, coll. Pionat, p. 501-509.
- (76) في السبعين التي امتدت للشر من بداية في السنة الجديدة، ولطوت في ست حفلات يوم 19 ديسمبر ١٨٨٠ وأول من مارس ١٨٨١، أحرقت السيدة كورنيلين فصيلًا صغيرًا لم يظهر في الكتاب الذي صدر في ربيع ١٨٨١ الذي رد لأمير. فصيل ضخمًا سطور من نهاية القصيدة التي بين القسم الرابع من الكتاب. وبهاية غيرت كلمة الشيخ إلى الشيخ كما كان قبلًا. - ترحي بدأت وجوب لعودة إلى الحال السابقة. أصبحت قصيدة زبينة، وبهاية نوعًا من الشهادة.
- (77) Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves. Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits*, Paris, G. Charpentier, 1886.
- (78) Sur la correspondance de Flaubert, dont l'édition scientifique la plus complète est encore inédite, voir Jean Brunet, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. I, janvier 1830-mai 1871, 1973, t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980; t. 3, janvier 1859-décembre 1868, 1991; t. 4, janvier 1869-décembre 1875, 1998. Voir également Prochaz à la vie d'écrivain ou L'aux des auteurs et bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIe siècles. Voir également Prochaz à la vie d'écrivain ou L'aux des auteurs et bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIe siècles.
- (79) Barbé, *La Comédie humaine*, vol. 1 études de meurs 2. Scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade. Avant-propos, p.30.
- (80) Stéphane Mallarmé, *Poésie philologie à l'usage des Classes et du Monde*, Les Mots anglais par M. Mallarmé, professeur au lycée Fontaine, Paris, Truchey Larozy frères successeurs, s.d. [1877].
- (81) S. Mallarmé, professeur au lycée Fontaine, *Les Dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée* d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des Lycées, Pensionnats, écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes représentant des Statues, Bas-reliefs, Médailles, Garnier, Paris, J. Rousselle, 1890.

(99) Il arrive toutefois qu'on dresse la biographie à la lecture de l'œuvre, comme le montre le cas de La Bryère. Voir François Marcoin, *Vie de l'auteur*, vie du lecteur contre (et pour) Sainte-Beuve, in Violaine Houdart-Ménard et Jean Verrier (dir.), *La Vie de l'auteur*, Le François réinventé, no 130, p. 26-28.

(100) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, [Mémento], in *Essais critiques* IV, Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, p. 61 et 62.

(101) يشير ميشال كورتا هنا إلى واحد من أشهر وجوه تفسيره مارسل بروست التي جمعت بعد مائة سنة عنوان «شدد ميتة بوفيه» على ميتة بوفيه عميقا، [...] ففقد الطرفة التي تقوم على عدم الفصل بين الكتاب وراصدية [...] وعلى جمع كل الملاحظات المذمومة عن المؤلف، ولقاءه رسائله ورسائل الناس الذين عرفوه [...] هذه الطريقة تجعلنا نأخذنا بأداء المقيمة المعينة للنفس، وتضمن أن الكتاب هو نتاج ذات غير تلك التي نظفوها في عداوتها وفي المجتمع وفي عيوبها، هذه الذات، إذا أردنا فهمها، قائمة في أصناف ولا بد تلويحها من إعادة خلقها في فائتها، انظر:

«La méthode de M. Sainte-Beuve», in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, nouv. éd., coll. «Folio Essais», préface de Bernard de Fallois, p. 126-127, (102) Michel Courat, *La question de l'auteur au regard des manuscrits*, in Michel Courat (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 7-34, p. 23-24.

(103) هي التذليل أن تحديد وتصنيف الأعمال انطلاقا من اسم المؤلف (فيلم بوربون، غلوت، فريوسا) يوردا إلى مقارنة وتصور شعوب، أما اسم كاتب السندباد (الذي يخطأ اختيارا ليس المخرج) اعتبارا ما يشبه إليه الجغرافيا الواسع.

(104) en mouvement. Voir Michel Ruhlman, *La notion d'œuvre et de cinématographe*, in *L'œuvre, un monument*, Cergy, Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.

(105) ميشال فوكو، «مراجع سابق»، ص ٧٨٨.

(11) «يورد ميشيل، تحت مصطلح المؤلف، وبعد ذكر النص الأصلي، ويرد صياغة خالصة» «من وضع كتابا مطبوعا» [...] «المذكور» «سكان» «قوات» «فرجيلا مؤلفون» «فرجيلا مؤلفون» «مؤلفون» «وكانت اللامعة مارجريت» «ابنة» «فرجيلا» «التي» «مؤلفة».

(12) Antoine Faivre, *Dictionnaire Universel (souvent) généralement tous les mots Français tant vieux que moderne & les Termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye et Rotterdam, A et R Leers, 1690, 3 vol. fol.

(13) Christian Jostaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2003.

(14) Voir Alain Vial, *Naissance de l'écrivain Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1985.

(15) Paul Bercheux, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, José Corti, 1973.

(16) Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), *Über das Wesen des Gelehrten* [Conférences sur la nature du savoir prononcées en 1805 à Berlin et publiées en 1834].

تجسد اللاهوت إلى إنسان من حيث إلى كورنيل، استعارة من «العلم» إلى «العلمانية» (der Galilée) التي ترجمها كورنيل بـ «الادب» (Literary Man) (ص ٢٠٤) إلى روح «الادب» (the Man of Letters) أما «مراجع رجل الأدب» الكامل في نظره فمفهوم «فيلسوف» المعجمي والأخلاقي الإنجليزي «مؤلف» «جورجسون» (١٧٠٩ - ١٧٨٤) «وجان حالك» (١٧١١ - ١٧٨٧) «ووردت بيرتر» (١٧٦١ - ١٧٩١) «الجمعية السكندرية».

Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* [Lectures, Chapman and Hall, 1841], London, Oxford University Press, 1965, coll. *The World's Classics*, p. 205-206.

(18) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Kail, 1924, nouv. éd., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p. 63.

(٣)

(١) هي هذا المصنف، يشكل قسم الحركة الصالحة خلال تحركات شعر بوشو ١٨١٨ ممتدًا لأنه مضمون بقصيدة الأمان التي كان كير من الكبار والتأليف قد علقها على نشوء جمعية شتريكة.

(2) Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichon, tome II, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1976, p. 333.

(3) Roland Barthes, "Ecrivains et écrivains" [1969], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 148-151.

(4) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1992, 375 p.

(5) Méville, *La Théogonie*, in *Poèmes et moralistes de la Grèce*, notes et traductions par Guignepain, Jules Paris, Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., p. 44.

(6) Albert-Michel Schudt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938, 379 p. Réédité avec une note liminaire d'Olivier de Magry, Lausanne, Éditions de L'Âne, 1970, 463p.

(٧) نشرت قصيدة الاختراع، عام ١٨١٩، وروس، في الأواخر ١٨٢٩، ١٨٢٧، وأمريكا، في العاشر ١٨١٩ و ١٨٢٧.

(8) André Chénier, *L'Invention*, v. 107-117, in André Chénier, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, p. 341. Cette édition reprend en report l'édition I, Recq de Fouquieres parue chez Champenier en 1872.

نشرت قصيدة الاختراع، للمرة الأولى عام ١٨١٩، وفي وقت وصفت قصيدة مصورة، والمراجع أن تكون كتبت قبل عام ١٨١٨، ويؤكد اختيارها نسبا بولسانها حدد فيه شبيهة مفهومه الشعر العنصري قبل أن أوصفت في مظهرين طموحين يقابلها غير متجذرين:

«روس، وأمريكا».

(٩) قصيدة روا الشير، «الثورة العارفة» مائة، «عقلي».

(124) Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une Bibliothèque* présentée à Mgr, le président de Ménesmes, Paris, F. Targa, 1627. Reproduction de l'édition de 1644, Paris, P. Rabel le Duc, présentée de L'Advis, manifeste de la bibliothèque établie par Claude Lefly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1993, p. 57.

(١٢٥) سيزول سينتو دوليسيدية، «ملخص» في «دائرة المعارف» - مروج ملحق، الملحق الأول من ٣٥.

(١٢٦) من الأصول المكتبة لهذه الكلمة انطلاقا من «الاصحح التاريخية العلمية» بكتب توليو توليو إلى أن جعل أن يكون اللغوي الشوي قرب أو أنا من anecdote مبني «المراجع» - «المراجع» - «المراجع».

Voit Bernard Beugnot, *Forme et histoire: le statut des arts, in Mémoires de lecture: Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, p. 67-81.

(127) Alain, *Propos de littérature*, Paris, Hachette, 1934, p. 44-45.

في الحقيقة، ما هو موضع إتمامها هو إعادة الكتابة والاقتصاد الأول، من ملحق إلى برونو - «نقد ما هو التخصص».

(١٢٨) «توماسيد» : «ملخص» في «دائرة المعارف» - مروج ملحق.

(129) Bibliothèque Universelle des Romains, ouvrage périodique dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens et modernes, François, ou traduits dans notre langue, avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages ; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières & relatives & les personnages connus, déguisez, ou emblématiques, JUILLET 1775, Premier volume, À Paris, au bureau, rue du tour S. Jean, près S. Eustache, pour Paris, au bureau & chez Launette, Libraire, rue de Tournon près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi 224 vol. in-12, juillet 1775-juin 1789, vol. 1, Prospectus p.5.

(130) Roger Poitrier, *Bibliothèque universelle des romans Rédaction*, textes, publiés, Genève, Droz, 1977.

(131) Voir Gérard Genette, *Paliaprestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., 1992, coll. "Points Essais".

- (٢٢) المرجع نفسه، رقم ١٠٥، ص ٣٧٨.
- (٢٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٤) المرجع نفسه، رقم ١٠٥، ص ٣٧٨.
- (26) Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la Recherche de temps perdue*, édition Pierre Cluade et André Ferre, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", tome III, 1954, p. 895.
- (٢٧) يصدر في عدة مؤلات. كتب التوفيقا توماس من الذي اطلق هذا النوع وسماه في كتابه *توفيقا* (١٩١٦)، أو *تفقيه في فشل من كتابه* *توفيقا* "توفيقا" من
- عبد (١٩٢٦).
- (28) La Bruyère, *Les Caractères* [1688], préface, Paris, Bachelier International, 1993, p. 61.
- (29) Balzac, *Avant-propos* [1842] de *La Comédie humaine*, in Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Seuil, 1965, tome I, p. 51.
- (٣٠) هذا المصطلح يعني بول بوردو انطلاقا من كلمة الفوضى (الفوضى) (تفسير القوانين (الوقية) شاملا معناه بول بوردو القوانين التي يفرضها الخلق على البشر، يعني التفسير ما يفرضه المجتمع، والنظام السابق.
- ٣١) طرأ الترجع الأسبق، ص ٥١.
- (٣٢) هذه القصيدة المنشورة عام ١٩٦٧، كُتبت على الأرجح بين عامي ١٥٥٠ و ١٥٥٩.
- (٣٣) هذا (الحقوق) السالط ١٠٠٠، التي تحت عبودية الفوضى، ونظرا ليهلك (1514) *Delite* (البيع) معدوما ١٢٩، بيت عبودي السالط، آثار كيندا من المبيعات بشأن الخلق الزركي للاعلام.
- (34) Sur cet aspect et l'itinéraire de Maurice Scève, voir François Lédougin, "Scève Maître", in J. P. de Rosset, Daniel Croux et Alain Rey, éd., *Dictionnaire des Indicateurs de langue française*, Paris, Bordas, 1984, sous Df, p. 21-41. Voir également sur le Mécénatisme de Scève l'analyse de A.-M. Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, op. cit., (note 6) p. 109-165.
- (١٠) هذا هو على الأرجح سبب إلقاء بولداير على إلقاء قصيدته «الرحلة» التي نشرت في القصيدة الثانية من كتاب *أشعار الفوضى* (١٨١٧) إلى مكرم دو شان على سبيل السخرية، قصيدة بولداير كانت تفيض الإيمان بالقدم الذي اكتم مسبقا «تفسير» محسوسا في محرم مكة الشهيرة الألف ليلة المدينة (باريس) منشورات ميشال لفي عام ١٨٤٥، ص ٣٧، صفحة.
- (11) Francis James, *Les Cérémonies chrétiennes* [1912], Paris, Mercure de France, 1943, chant II, p. 39-40.
- (12) Raymond Queneau, *Poésie cosmogonique poétique* [1950], *Stixène et dernier chant*, v. 1-2, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1959, p. 162.
- (١٣) المرجع السابق نفسه، القيد الثالث، الأبيات ١٧٢-١٧٣.
- (14) l'ouvrage de R. Queneau dans *Batons, lettres et chiffres* cité par Cl. Debon dans Raymond Queneau, *Ouvrages complètes*, tome 1, édition établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", p. 1235.
- (١٥) (يعود كقول المرجع الأسبق، القيد الثالث، الأبيات ١١٢ - ١١٣).
- (16) Raymond Queneau, *Le Chant du système*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, v. 47-58.
- (17) Claude Debon, in Raymond Queneau, *Ouvrages complètes*, tome 1, notice établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1989, p. 1238.
- (١٨) إلى ذلك يمكننا إضافة السيرة الذاتية التي عرفت بها النحيط فيمدو الرفوعة مشعور في محرم مكة والتي تقودنا إلى هو الفوضى.
- (19) Rimbaud, *Mouvement*, in *Les Illuminations* [1896], *Ouvrages complètes*, notice et notice par Roland de Renouille et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, p. 201-202.
- (20) Platon, *La République*, X, 509 c, introduction et notes par Robert Braccon, Paris, Garnier, 1958, p. 359.
- (٢١) المرجع نفسه، رقم ٥٩٩، ص ٣٠٥.
- (٢٢) المرجع نفسه، رقم ٦٠١، ص ٣١٢-٣١٣.

(٧٢) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٧٣) Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 63.

(٧٤) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ١٣٢ و ١٣٣ و ١٣٤.

(٧٦) المرجع السابق، ص ١٢٧-١٢٨، صيغة التثنية في صيغة فعلية تعتبر عن تطور في الصيغة أو الكناية.

(٧٧) André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966, p. 18-19. Ce texte est extrait du premier *Manifeste du Surréalisme*, paru en 1924.

(٧٨) André Breton, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1968, p. 7. Ce texte a été écrit en 1947.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٩.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٩.

(81) André Breton, *Arrière 17, entrée d'Ajaccio*, suivi de *André Breton Ou la transposition* par Michel Beaupour, Paris, UGE, coll. "10-18", 1965, p. 105. | texte publié en 1947.

(82) André Breton, *Nodja*, Paris, La Table de Poésie, 1964, p. 169.

(83) نشرت هذه الأبيات في الكلمة في شهر ديسمبر ١٩٤٠، في جريدة *وقائع* (٨٤) يناير ١٩٤٠، وقد ظهرت أولاً في *الجملة الجديدة* ثم في *كامل صدر عن دار الأدب عام ١٩٤١*.

(84) ظهرت هذه الكلمة في الفرنسية بحسب معجم *روبيد*، منذ عام ١٩٠٨ واستخدمها ريليه عام ١٩٥٢. أما مصدرها فهو اللغة اليونانية حيث هي مكونة من كلمتين الأولى يعنى تولد والثاني يعنى يعطي، فالتولد والادراك هي مصدران للعمليات المبرزة القديمة بشكل موجد، انظر: *الجملة*.

Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971.

(85) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pecuchet*, avec un choix des secrets du Sotisme, L'Album de la maquette et Le Dictionnaire des idées reçues, édition présentée et étudiée par Claudine Gauthier-Messiah, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1979, p. 319.

(٧٠) هناك شعور، مرجع سابق، ص ٧٠.

(٧١) العنوان الذي أعطاه الشاعرية للجمعية الأولى من هذه الجمعية وتولده في رسالة إلى هنري كارانيس في ١٧ أبريل ١٨٦٨ (أرسلها من أفينيون، انظر: *علازمية*، ورسائل مرجع سابق، ص ٢٤٤٧).

(٧٢) علازمية، ورسائل مرجع سابق، ص ٣٩٠. بعد ذلك سار علازمية في الاتجاه نفسه واتحدت عن انوار [..] الحصن الإعداد والتربية، والتي يعقل الكون قدر نفسه، ص ٢٤٩.

(٧٣) علازمية، رسالة إلى هنري كارانيس مؤرخة في ٢٨ أبريل ١٨٦٦، انظر: ورسائل مرجع سابق، ص ٣٨٠.

(٧٤) علازمية، رسالة إلى هنري كارانيس مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٧٧، انظر: ورسائل مرجع سابق، ص ٢٤٢ و ٢٤٣.

(55) Yves Bonnefoy, "La clef de la dernière cosselle", in *Malherbe, Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bernard Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, p. VII.

(٧٦) المرجع السابق، ص ٨، بالترقيم الثلاثي، وتلجأ إلى، يوموا هذا إلى، السيمفونية الأخيرة (١٨٦٥) التي يبرز فيها علازمية من خلال ثلاثة تغييرات تتناول تربيته ودواوينه، وتطويعه، طموحه، التقدير، مشي، حله، الحداثة، الوقت، الوسط، ورسائل دواوين.

حول من، السيمفونية الأخيرة، انظر علازمية، *الآثار الكاملة*، مرجع سابق، ص ٢١٦-٢١٧. وهذا النص نشر للمرة الأولى في *جملة الثاني* في أول هيدز ١٨٦٥.

(٧٧) أيف بونيفوا في علازمية قصائد، مرجع سابق، ص ٩، بالترقيم الروماني.

(٧٨) دوفوير، *فيكتور هيفو*، في: *الأثر الكاملة*، مرجع سابق، ص ١٢٢. وهذا النص نشر للمرة الأولى في: *الجملة الجديدة*، مرجع سابق، ص ١٨٦٦.

(٧٩) علازمية، *أزمة الشعر*، في: *الجملة الكاملة*، مرجع سابق، ص ٣٧٨.

(٨٠) أيف بونيفوا في علازمية قصائد، مرجع سابق، ص ١١، بالترقيم الروماني.

(٨١) المرجع نفسه، ص ٤، بالترقيم الروماني.

(72) Hermann Borch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Köhn, édition et introduction de Hermann Arendt, Paris, Gallimard, 1966, p. 209.

- (٧٧) المرجع السابق، ص. ٢٩٨-٢٩٩.
- (٧٨) ج. بوزور: *جولة أوليمب في أنحاء فرنسا*، مرجع سابق، ص. ٢٦١.
- (٧٩) جاك روشي: *أوليمب*، مرجع سابق، ص. ٢٧٧.
- (٨٠) ج. بوزور: *مرجع سابق*، ص. ١٩٢.
- (٨١) *التعريف السبعة*، مقدمة للتقدم، من جهة أولى، الإصدار تاريخ فرنسا، المساجين.
- وقصور على سير مثالية ليس الشخصيات البارزة وإنما فرنسا صورة رؤية الفكر فيها مبدئية وهي جهة نظرية لتعلمتها الفكر بحيث تم حذف كل إشارات إلى التكملة التقليدية كالآثار من دون مؤشزين وكثيرة لا سمحتم.
- (٨٢) جاك روشي: *أوليمب*، مرجع سابق، ص. ٢٩٢.
- (٨٣) Emmanuel Frensch, "Encyclopédie, livre, culture et voyage circulaire. Le Tour de la France par deux enfants", in *Cantiers Robinson*, no 3, 1998, p. 32-33.
- (٨٤) إيمانويل فرنس، مرجع سابق، ص. ٢٤.
- (٨٥) المرجع السابق، ص. ٢٦.
- (٨٦) Paul Valéry, *Tel quel*, tome I [1941], Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, p. 220.
- (٨٧) المرجع السابق، الجلد الثاني [١٩٤٢]، ص. ٢٢.
- (٨٨) المرجع السابق، ص. ٢٦.
- (٨٩) Victor Hugo, *Sodété contempane*, VI, *Les feuillets d'automne* [1832], in *Œuvres posthumes complètes, réunies et présentées par Francis Buvel*, Paris, L'Arbre, 1961, p. 187.
- (٩٠) ما دامت هذه المعرفة قريبة من الإصدار فإن الأمر خارج عن "تكوين صحتي" أو التعبير عن شيء من دون أن يكون مدفوعه معرفة إيجابية بالمعروفة.
- (٩١) Baudelaire, *Paris: Poèmes en prose* (Le Spleen de Paris [1869], édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1973, p. 45).
- (٩٢) إلى تلك يختلف مسالة التجربة التي يعتمدها في تاريخ الشعر اعتماد كذبة مستحدثة عن شعر الأمسيات والمباحث، وهذا يقتضي مثل القول: "الجمال، الذي يختلف كثيرا عن "السكر" أو "الدوراني الجميلة".
- (87) Pour ces documents publiés après la mort de Flaubert, on se reportera à l'édition de Bouvard et Tcherniseff par Claudine Grolin-Mesich, op. cit., p. 410-557.
- (88) المرجع السابق، ص. ٢٩ و ٢٧ و ٢٣.
- (89) Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1970, p. 271.
- (90) Christian Robin, "Verne, Jules Gaborit (1828-1905) ", in *Jeune Pierre de Beaumarchais*, Daniel Cauty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, op. cit., tome III, p. 2469.
- (91) Michel Tournier, *Le Vent Paracétol*, Paris, Gallimard, 1977, p. 213.
- (٩٢) *الدليل الرمزي للكتابة والكتابة نصي*، ص. ٢٢٤، هي الترجمة.
- (٩٣) *إيمانويل فرنس*، مرجع سابق، ص. ٢٢٤.
- (94) G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants*, *Devoir et Partie Livre de lecture scolaire avec 212 gravures illustratives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques*, Cours moyen [1877], Paris, Belin, 1924, 322 p.
- هذا الكتاب الذي يصيب منه عام ١٩٧١ ثمانية ملايين نسخة (أول مرة) نسخة علم ١٩٨٧ وسنة ملايين عام ١٩٨١ ظهرت منه عدة طبعات لم وصلت المؤلف الجلبه ١٩٨٧ وسنة ختموصلا. وعملت مصممين الكتاب بعد طبعه ١٩٨١. هذا وتتمتع لفرسوي خصوصاً. وعملت مصممين الكتاب بعد طبعه ١٩٨١. هذا وتتمتع طبعه ١٩٧٢ طبعه ١٩٧٥، أما ج. بوزور فهو اسم مستعار لأوسطين توليفي، زامة المصموف المود قويه وقد بدأت تكتبها قويه ابتداء من عام ١٩٨٩.
- (95) Marie Soriano, *Guide de la littérature pour la jeunesse*, *Contemps, problèmes, écrivains d'auteurs*, préface de Jean Wolkon, Paris, Flammarion, 1975, p. 105. Cet ouvrage présente sous forme de dictionnaire, avec pour entrées des auteurs des écrivains ou des motifs, convient un article "Bruno" 161", p. 164-107.
- (96) Jacques et Mona Grouff, "Le Tour de la France par deux enfants. Le petit livre rouge de la République", in *Pierre Nora*, éd., *Les Lieux de mémoire: I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 292.

- عند الوجبة، يمكننا ملاحظة رواية بلزلة هذه رواية بول بورجيه (1867، 1872، 1875، 1881) أو رواية بلانس (1872، 1873)، مظهر من المظهر (1887، 1889) التي تصور على تقديم مبني، على عرض، طريقة، وتؤكد أن التواصل على التطلع، وهكذا يتجاهل اكتشاف تضاد. خلال الرواية، مثلنق الوطاف، السبعاني، (1873) يبين أن الناقد كلمة «المؤثر المظلم»، هذا عالمي الاحتجاج، فهي مشتقة من فعل وتأتي معناه «تجربة شيء ما»، ولكن ميشال سيور والتأكد فيما الذي عبر عنه المؤلفون طعم من التجربة
- (112) Michel Serres, *Le Tiers-instant*, Paris: François Bourrin, 1991, p. 114-116.
- (122) Gaston Bachelard, "l'instant poétique et l'instant métaphorique" [1939], in *L'initiation de l'instaur* [1932], suivi de "l'insensibilité à la poétique de Bachelard" par Jean Lascoux, Paris: Grancher, 1966, p. 104.
- (123) المرجع نفسه، ص 104.
- (124) المرجع نفسه، ص 104-105.
- (125) Bachelard, *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 123. Recueilliement n'a pas été retenu par Bachelard pour l'édition des *Fleurs du mal* de 1881.
- (127) Henri Bergson, *La Pensée et le mouvement* [1934], in *Œuvres*, édition de Grancher, textes annotés par André Rohmer, introduction par Henri Grancher, Paris: PUF, 1959, p. 1293.
- نذكر أيضا ما كتبه بوفرون عن الوطاف بين «الانفعال» و«التكرار»، فهي نفسها الأفعال والتكرار: «عندما نلاحظ تواتر الفكر والوفاة معاً، لا يمكن أن تكون مصادره الإنسانية، لأن هناك فرقاً بين الفكر، الذي يقهر، أو محاصر، أو يوافق، أو يرضى، أو يوافق عند الفهم والذلة، الذي يندفع، الذي
- Bergson, Les Deux Sources de la morale et de la religion [1933], Paris: pur, coll. "Quadrige", 1987, p. 40 et 42.
- (128) Charles Mauron, *Introduction à l'psychanalyse de Mallarmé*, suivi de Mallarmé et le Tao et Le Livre, Nonchêne, La Bibliothèque, Paris: Fayard, 1968, 234 p.
- (113) Dobson, F. M., *Le Motif* [1868], introduction, introduction et notes de Pierre Pascal, Paris: Garnier, 1977, p. 725.
- (114) Jol Rousseau, *Leçons à l'école de l'Œuvre* [1967], préface de Jean Paulhan, Paris: Grancher, coll. "L'Imaginaire", 1988, p. 86-87. Cette lecture a été écrite au début du mois d'octobre 1937.
- (115) «تذكر سركيه في حياته عدداً من القصص، منها الكتب: الطوق الحمر» (1872)، «توضيح عن المصنعة» (1881)، «القاموس الطبقي» (1882)، «معرفة الساء» (1889)، «فعلات من مقالات كثيرة نشر معلميها هي مجلة «الطوق الحمر»... وقد ظلت مدة وفاته مفعولاً ولساناً من الأصوات والأفكار الخاصة والقصص الشخصية والتجربة وكيفية كثيرة من الزبائن، وقد ساهمت دور النشر، غليارد وروجردي واليون جوبان، في نشر قصصه يتسبب من رغبة مله، ولكن أن تصاحف الأثر الروائية الكلية التي نشرها التي سجلت في رواية جديدة لا يفرق رواية مله، لا أحد اليوم تسميتها علماً بوصفها الشعر أن سركيه، سكر بل أنجيل الثالث من المجموعة الروائية الكلية» (1881) يتضمن بيلدورفا كلمة كولفوت جو سركيه، ص 479-480.
- (116) Pour une coupure à Robert Laffont et Christian Anacle, Nouvelle Histoire de la littérature occitane, Paris: PUF, 1970, p. 35 sq. et qui désigne le XIIe siècle (1100-1208).
- (117) هذه الأخطاء من الشعر الغنائي في اللغة الأوكسيتانية تشمل إلى ثلاثة شعاعين للمعاني الشعرية، الأول يشير من خلال مفتوح سهل التمرير، الذي يمثل إلى جانب ملق صلب في بيئة مكانة معتدلة في العلية، وثالث يمثل إلى نوع من الأسبق (أو استشراف) للزوائد *troubadour* على التعبير المر الذي يحاييه (القصيدة أو القصيدة)، وهو يمثل إلى حد ما الانجذاب الاجتماعي، انظر: Jean Rouquette, *La Littérature troy* [1963], Paris: PUF, 1968, p. 25.
- (118) فيكتور هيجو، التفاضلات، طبعة ليرت سكرية، مرجع سابق، البيت 21 بالترقيم الروماني، والأبيات 372 - 373.
- (119) على سبيل المثال تشير رواية الأوجدم الاجتماعية، وفق السطر الذي يسلط، لوسيان من التوفيق إلى بلانس ومن بلانس إلى أوجدم، وهذا ما يعطي الرواية بساطها، ولكن المؤلف لا يسلط معنى هذه البنية صراحة بل يبتدئ إلى حد واسع في التعلق، ومن

(٢٦) تشهد على ذلك أعمال المختصين في علم النفس الدروفي وأعمال علماء التربية الذين ركزوا - بالتحديد مع علماء اللغة - على حقيقة تعلم القراءة وليس دور القراءة في اكتشاف المعنى وفق نموذج أنطون.

Jean-Francis Jaffré, Liliane Spengler-Chamoules, Michel Fayot (dir.), *Lecture-généralie*, acquisition, Les Actes de la Villepie, Paris, Nathan, 1993.

(٢٧) Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Minuit, 1985, nouv. éd. Fayot, 1993. *L'Ordre des livres*, lecteurs, auteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV et XVIIe siècles, Aix-en-Provence, Aléa, 1992; nouv. éd., Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles), Paris, Albin Michel, 1996.

(٢٨) Marjorie Proulx (dir.), *Lire et France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle du livre, 1993.

(٢٩) Dans les années 1970, Augustin Girard a été le premier directeur des études au ministère de la Culture. Voir ministère de la Culture, *Pratiques culturelles des Français*, description socio-démographique, évolution 1973-1981, Paris, Dalloz, 1982. Olivier Donnat et Denis Cogisau, *Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Documentation Française, 1990. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, Enquête 1997, Paris, ministère de la Culture et de la Communication - La Documentation Française, 1998.

(30) Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédée de *Trois Éssais d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972, nouv. éd., Paris, Seuil, 2000, coll. Points Essais.

(31) Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I: Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, nouv. éd. établie et commentée par Lucie Garat, 1990, coll. Folio Essais, p.11.

(32) Un sociologue de la famille comme François de Singly a été ainsi conduit à étudier les pratiques de lecture, Les Jeunes et la lecture, ministère de

٨٨ (٢٦) المرجع السابق ص ٨٨.

(130) Pascal, *De l'esprit géométrique* [1658], in *Œuvres et Opuscules publiées avec une introduction, des notes, des notes par Léon Brunschwig* [1897], Paris, Hachette, 1923, p. 166.

(131) المرجع السابق ص ١٦٦.

(132) Henri Poincaré, *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1917, p. 265-266.

(133) Voir en particulier Dieu d'eau, *Entretiens avec Doyennet* [1948], avant-propos de Geneviève Calame-Gribault, 1985, Paris, Fayard, 223 p. هذه المقالات أجراها غريول، التي أمضى كل يوم الكلام الأفريقي وعرض فيها ما اسماء عالم الأنتروبولوجيا الأفريقية الأصل.

(134) Cette perspective apparaît notamment dans les différents versions de Kandana : Kandana, récit initiatique peut-être rapporté par Amadou Hampaté Bâ, édité par Amadou Hampaté Bâ et Lilian Kesteven, Paris, Julliard, coll. "Classiques Africains", 1968, 183 p. et Kandana, illustrations de F. Haure, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1978, 96 p. Voir également le célèbre récit L'Étrange Destin de Wangari ou les racines d'un interprète africain [1973], Paris, UGE, 1992, coll. "10-18", 439 p. Sur le rapport de Hampaté Bâ à Grande et sur la façon dont Hampaté Bâ met l'accent sur le procès de la parole plus que sur les contenus véhiculés par celle-ci, voir celle-ci, "traditionnelle", voir Kusun Aggarwal, Amadou Hampaté Bâ et l'Africainisme: De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction narrative, Paris, L'Harmattan-Montréal, L'Harmattan Inc., 1999, 266 p.

(٢٧)

(1) Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, [Manteau, 1968], in *Essais critiques* IV, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, p. 67

(2) Roland Barthes, « Texte (théorie du) », [1973], in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia universalis éd., 1968-1975, nouv. éd., 1989, t. 22, p. 370-374, p. 373, coll. 3.

- (16) Voir Hans Robert Jauss, *Kleine Anthologie der ästhetischen Erfahrung*, Constanz, V. enlargenoff, 1972; *Rezeptionsästhetik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; *Literaturwissenschaft als Kommunikation*, Suhrkamp, 1974, rassemblés dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maland, Préface de Jean Starobinski, Paris, Grailand, 1978, nouv. éd., coll. Tel, 1980. Voir également Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; *L'Acte de lecture: Théorie de l'acte esthétique*, trad. par Évelyne Sautet, Bruxelles, Mouton, 1985.
- (17) Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979, trad. pu Myriam Bouaziz, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd., Paris, LGF, coll. Biblio essais, 1993; *L'Art de l'interprétation*, Milan, Guappo Editore, Feltrin, Bompiani, Sonzogno, Eas, S.p.A, 1980; *Les Limites de l'interprétation*, trad. par Myriam Bouaziz, Paris, Grasset & Fasquelle, 1980, nouv. éd., Paris, LGF, coll. Biblio essais, 1994.
- (18) Gérard Genette, *Poïmèses*, La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., coll. Points Essais, 1992.
- (19) Jean-Claude Passeron, *Le plus ingénument: populaire des actes culturels. Figures et contextualisations de la culture*, in *Le Rasseinment sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
- (20) Voir Pierre-Marie de Biast, *La Génétique des textes*, Nathan, 2000, coll. L'Érudition.
- (21) لتذكر مثلاً قراءات الأديب بين دولاب أو طليخ أو تحفاة التي ألهمت في إعجاب بشير كافيّة: أروع الشعر، والسيدة بولاني، انظر:
- Yvan Leclerc, *Cinéma écrits, La littérature en procès au XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.
- (22) هانس روبرت جوس، *موجع سبق فكره*، ص 88.
- (23) Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930 : nouv. éd., Paris, Nizet, 1973.
- (1) Éducation nationale et de la Culture, Direction de l'évaluation et de la prospective, *Les Dossiers Éducation et Formations*, n°24, janvier 1993.
- (10) Voir Marianne Poulain (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. 4: *Les Bibliothèques au xix^e siècle*, Paris, Promodis-Le Cercle de la Librairie, 1992; Max Bailet, *Madeleine Couet et Lucie Desailly, Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires*, Préface de Jean Hébaud, Créteil, CRDP, 1996; Daniel Renoult (dir.), *Les Bibliothèques dans l'université*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 1994.
- (11) Voir Nicole Robbe, *Les Jeunes Travailleurs et la lecture*, Paris, La Documentation française, 1984.
- (12) Voir Michel Perrot, *Histoires de lire: le oeuvre et parcours biographiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.
- (13) Voir Emmanuel Fraisse (dir.), *Les Érudits et la lecture*, Paris, PUF, 1993.
- (14) Voir Béatrice Fraunkel (dir.), *Littératures, variations historiques et anthropologiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993; Jean-Claude Pompage, *Littérisme, tourner la page?*, Paris, Hachette, 1996.
- (15) Voir Bernadette Schiel, *Tenue des de recherche sur la lecture en France, 1955-1995 : quelques repères*, in Bernadette Schiel (dir.), *Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux pratiques de lecture*, Paris, Le Monde éditions, 1995, p. 15-27. Pour une synthèse d'envergure prenant en compte les éléments les plus récents, voir les chap. XXV-XXVI de la dernière édition des *Discours sur la lecture*, Anne-Marie Charrier et Jean Hébaud, *Discours sur la lecture*, 1880-1980, avec la collaboration de Emmanuel Fraisse, Muriel Poulain, Jean-Claude Pompage, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1989, nouv. éd. augm., *Discours sur la lecture* (1880-2000), Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, Fayard, 2000.

Reading, Toronto, Knopf Canada, Lantides, Harper Collins, New York Viking, 1996. Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Boer, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, p. 199-210.

(٢١) انظر كورتيس، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠١ و ٢٠٢.

(32) Platon, La République, II, 391, c-d, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Kohn, avec la collaboration de M. Mercier, Paris, Gallimard, 1950, coll. La pléiade, p. 992.

(33) Jean-Michel Wicelmann, Versus et/ou Allégorie, Recherche d'une allégorie, 1766, cité par H.-R. Curien, La Littérature européenne au Moyen Âge, op. cit., p. 330-331.

(34) Alliance qui meurt encore Pierre traduirait plus clairement le terme de Testament. Voir Jean-Marc Babut, Lire la Bible en traduction, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 167p.

(35) Platon, Legeon allégorique (Commentaire allégorique des saintes lois) édition et traduction par Claude Mossé, en, Paris, Les Éditions du Cerf, 1962, coll. Les Œuvres de Platon d'Alexandre.

(36) René Descartes, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Première partie, [1637] chronologie et préface par Geneviève Rodière-Jewis, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 35 et sq.

(37) Voir (Christine Monabéil), Le Voyage, le monde et la bibliothèque Paris, PUF, 1987, coll. Essai.

(٢٢) ديكاوت، مرجع سبق ذكره، ص ٢١.

(39) Descartes, L'art à venir qui a traduit ce livre laquelle peut servir de préface in Les Principes de la philosophie, Première partie, traduction française de Picot et approuvée par l'auteur [1647], éd. avec introduction et appréciations philologiques par H. Joly, Paris, Deladon frères, 1885, p. 6-7.

(٢٣) أي الفصل الذي دار بينهما في منتصف المئتين لم يستطع ميشال بيكر ولا رولان بات ولا جورج ديروفيسكي سوى مصطلح «نقد» و«نقد جديد» و«نقد» على أساس استعمال «نقد مصطلح» «نقد».

R. Picard, Nouvelle Critique ou Nouvelle Impression? Paris, Jean-Jaques Pauvert, 1963; R. Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, S. Dubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique Critique et impérialité, Paris, Moeurs de France, 1966, Michel Picard (dir), La Lecture littéraire (Actes du colloque de Reims, 1984), Paris, Klincksieck-Gaillard, 1987.

(25) Avant-propos in Maurice Langue, Lectures de Mikhaïl de Lourié, Paris, Armand Colin, 1971, p. 2.

(26) C'est d'ailleurs dans la même collection qu'Anne Rouxel a publié en 1987 Enseigner la lecture littéraire.

(27) Michèle Tournet, Lectures de Beckett, Reims, PUF, 1998.

(28) Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Les Mots et les associations d'idées, Paris, Société du Nouveau Livre Le Robert, 1953, nouv. éd., 1978.

(٢٤) الترجمة (١) الوجه الذي قيل في (٢) «الطالع على مضمون في مكي (توضيح)» في هذا الكتاب قسم (٣) «المرحلة الخامسة من الترجمة (٢) معرفة الترجمة» في الترجمة (٤) «ملصق مع المصنف بعد الترجمة (١) ترجمة وثيقة رسمية أمام هيئة في حالة عدالة (٥) النصوص التي يقرأها شخص واحد في اجتماع ذوي (٦) العمل الأول من (عدد النصوص للرجل).

(30) Voir à ce propos Jean Robert Curien, Le symbolisme du livre, in Europäische Literatur und lateinische Mittelalter [Bonn, 1948], La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, traduit par Jean Bédier, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1950; nouv. éd., Paris, Presses-Pocket, 1991, p. 471-542, Hans Blumenberg, Die Lektüre der Welt [La Lektüre du monde], Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981; Albert Mingau, Mélanges de la lecture, in A History of

- (51) Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, t. 1, *Le Marchand et le Génie*, Paris, *Éditions de la Différence*, 1998, t. 2, Paris à vol d'archange, t.3, *Scènes de la vie féminine*.
- (52) Émile Faguet, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 1911 ; nouv. éd., Paris, Armand Colin, coll. L'Ancien et le nouveau, 1992.
- (53) Alain, *Propos de littérature*, Paris, Hachmann, 1934, p. 111.
- (54) Voltaire, *Lettres philosophiques* [1734], Sur les pensées de M. Pascal, xxv [éd. de 1748, Desclée, George Conard Walter, *Mélanges de littérature et de philosophie*, vol. 2], in Mélanges, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, préface d'Emmanuel Bert, Paris, Gallimard, 1965, coll. La Pléiade, p. 1400.
- (56) Voir Francis Marzou, *Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité in Marine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle du livre, 1993, p. 31-45.
- (57) كانت قراءة بوعلقب، مثل قراءة ديكرت، محوراً لأدبها لكاتب المقالات المدرسية ومنذ شارل دوغست (١٩٤٩ - ١٩٦٥) صارت الموضوعات المدخلة منه حول هذا الموضوع مستعمرة يستقيت من العمل الثالث من الكتاب الثالث.
- (58) Monégisme, Des livres, Essais, Livre II, chap. 10, publiée d'après l'édition de 1388 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes, un glossaire et un index par H. Motheux et D. Joumau, Paris, Librairie des Bibliophiles, *Flammarion successeurs*, n. d. [1895], 7 vol., t. 3, p. 117-118 et 120-121. On a systématiquement pris la version de l'édition de 1595 et, comme pour toutes les autres citations de ce chapitre, respecté la grammaire et modernisé l'orthographe.
- (59) بوعلقب، المراجع السابق، الثاني، الفصل العاشر، ص ١٢١ - ١٢٢.
- (٦٠) المراجع السابق، ص ١٢٢.
- (٦١) المراجع السابق، ص ١٢١ - ١٢٢.
- (٦٢) بطرس شارلوف وغيره، المراجع سبق ذكره.
- (41) Albertus Marguel, *Le feu des livres in Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 343-360 rappelle d'ailleurs que dans la *Nel des foires* de Sebastian Brandt [Strasbourg, 1494] le frontispice de l'œuvre était consacré au Buchermer (le feu des livres).
- (٤٢) بطرس شارلوف وغيره، المراجع سبق ذكره.
- (٤٣) بطركوف، المراجع سبق ذكره، ص ٣٦ - ٣٧.
- (44) Baruch Spinoza, *Tractatus theologico-politicus* [L'Amberg, 1670], *Tratado theologico-político*, contenant quelques dissertations où l'on fait voir que la liberté de philosophe n'est point d'être accordée sans danger pour la piété et la paix de l'État, mais même qu'on ne peut la détruire sans détruire en même temps la paix de l'État et la piété elle-même, Préambule, introduction et notes par Charles Appuhn, Paris, Garnier Frères, *Garnier-Flammarion*, 1965; nouv. éd. 1998, chap. 7, *De l'interprétation de l'écriture*, p. 153-157.
- (٤٥) سبنوزا، المراجع السابق، الفصل الخامس، ص ١١٢.
- (٤٦) سبنوزا، المراجع سبق ذكره، الفصل السابع، ص ١٥١. وضماني مع شارل أبون عن التاريخ السياسي الذي يشهده سبنوزا إلى النعول.
- (٤٧) قلعة كورفوس، المراجع سبق ذكره، ص ١٥٥ - ١٥٦ ويشير كورفوس قبل صفحته ١٥٦ عن ذلك إلى أن التطبيق الذي كتبه النحوي سبنوزوس (القرن الرابع بعد الميلاد) على «الوقود» ملغج جداً لتفسيره (١) حياة الكاتب (٢) عنوان الكاتب (٣) النوع الترميزي (٤) مصنفه الكبير (٥) بعد الكاتب (٦) ترتيب الكتب (٧) التفسير بالمعنى الحقيقي (٨) مصنفه الكبير (٩) بعد الكاتب (١٠) ترتيب الكتب (١١) التفسير بالمعنى الحقيقي.
- (48) Michel Butor, *Répertoire*, 1948-1959, *Études et conférences*, Paris, Minuit, 1964, *Répertoire 2*, 1959-1963, *Études et conférences*, Paris, Minuit, 1964, *Répertoire 3*, Paris, Minuit, 1968, *Répertoire 4*, Paris, Minuit, 1974, *Répertoire 5*, Paris, Minuit, 1982.
- (49) Michel Butor, *Essais sur les Essais*, Paris, Gallimard, 1988.
- (50) Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1992.

- (723) Voltaire, *lettre au comte de Tressan*, 21 août 1746, in *Correspondance*, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris, Gallimard, 1965, coll. La Pléiade, p.989.
- (٧٢٤) لماذا نحن ضميمين الرسالة فقد شرحت الأمر في مكان آخر. ولأن أوقف عليه فلو كان هناك معنى حقيقي للنص، ولا سلفية للنص، مهما أراد أن يقول فقد كتب ما كتب، فليس يشير النص بوضوح كالأية التي يمكن لكل هود أن يستشف منها كما لو أنه وحيي، أو إلهام، وليس هناك ما يؤكد ما الصانع يضمن استجوابها العقل من سوء فهم، فضلا عن ذلك ولو عرف عقل ما أراد ضمنيته لاشترط هذه المعرفة إدراكه لما صنع، انظر:
- Paul Valéry, *Au sujet du Cimetière marin*, NRF, n° 234, mai 1933, p. 399-411, in *Œuvres*, t.1, introduction bibliographique par Agathe Rouart - Valéry, édition établie et annotée par Jean Fylier, Paris, Gallimard, 1957, coll. La Pléiade, p. 1495-1507, p.1506-1507
- (٧٢٥) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الفصل الأول، الفصل الرابع والتدوين، الجزء الأول، ص ١٨١ و١٨٢.
- (726) Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1996, coll. Le texte à l'inverse
- (٧٢٧) هذا ما يحار عليه الاسم القديم، فحقه وصل هيليت، المتحضر بدوره إلى النص الجوال وليس مكشفات محطلات الخطار التي انشأها، ولر هيليت مدد عهده الإصر والتورية الطائفة، انظر،
- Jean-Yves Mollier, Louis Hachette (1864), le fondateur d'un empire, Paris, Fayard, 1993.
- (728) Umberto Eco, *Il Nome della rosa*, Milan, Giorgio Einaudi Editore-Bompiani, 1980, *Le Nom de la rose*, trad. par Jean-Noël Schifano, Grasset & Fasquelle, 1980, nouv. éd., Paris, Le livre de poche, 1982.
- (٧٢٩) أنورثو إنكو، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٥.
- (80) Voir Bouleau-Marcjeu, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 1964, coll. Science de l'homme

(١٧) مونتاني الأول إلى الكتب جاني من لغة قوية، مكانيات كتب، المتعزلة، الوعيد، التي، حين كتب في السابعة أو الثامنة من العمر، كنت استعني عن كل لغة وتعبية بقرارة هذه المكانيات، خصوصا أن هذه اللغة كانت لغتي الأم [أردني مونتاني أن واديه فرانس اللغة اللاتينية كلمة واحدة المتعاطف في اللزق]، وأن هذا الكتاب كان أميل كتابا أقرأه، والأقرب، لمعنى سني من جهة صلاوة، أما كيف لستل هذا الألف، ولطالعت، وحين دونت، وسألت هذا المحيط من الكتب التي يقتلني بها الألف، فلم أعرف اسمها ولا رأيت شكلها لمدة استعظيمة، وكان مونتاني أكد مبروك في مطلع الفصل "الكتاب طويلا بين الكتب، والشر هو أكثر ما أميل إليه"، مونتاني، المرجع السابق، ص ٧١ و٧٢.

(١٨) مونتاني، المرجع السابق، الكتاب الطائفة، الفصل المتأخر، ص ١٦١.

(١٩) لم يكن مونتاني يعرف التورية، وقد ترجمت كتاب "حياة المتأخرين، التي قام بها" أمير (١٥١٦-١٥٢٧) إلى سنة ١٥٢٧.

(65) *Préludes pour la première fois en 1524 et 1528, les Mémoires posthumes de Comynes (1447-1511) non encore une édition critique en 1951*.

(١١) نظرت مذكرات غيوم ومارتين دوليه، أنوي الكاردينال جان دوليه، ومضى المتأخر

جواشيم دوليه، عام ١٥٦٩

(١٧) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الثالث، الفصل الثالث، الجزء الخامس، ص ٢٢٨.

(68) Virginia Woolf (1882-1941), *A Room of One's Own*, Londres, New York, Hogarth Press-Harcourt Brace, 1929; *Une chambre à soi*, trad. par Cluau Mauraux (1977), Paris, UGE, coll.

(١٩) مونتاني، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٠.

(70) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *Les Temps modernes*, 1947 in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., 1992, coll. Folio essais, p. 35-36.

(٧١) هذا أحد حقوق الدين التي يؤكد بها دانيال ماف في كتابه،

Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992

(٧٢) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الفصل الثالث، الفصل الثاني عشر، الفصل

السادس، ص ٢٤٩.

- (89) Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, *The Graham's Magazine*, avril 1846. Traduit par Baudelaire, *La Genèse d'un poème*, *La Revue française*, 20 avril 1859. Poe, *Oeuvres en prose*, trad., (90) Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1951, coll. La Pléiade, p. 979-997, p. 984-985.
- (91) كلان ديلغر هو موضوعنا في إحدى أولى تعقيبات علم النفس التحليلي على هي التفتيشات من القرن العشرين على يد ماري بوليثيرت، وما زال علمها الصدم إلى اليوم، رغم ما يتحوش له من نقد الساذجة، يمكن ملاحظة أهمية من تطور النقد الأدبي تحت:

- Edgar Poe, *Études psychanalytiques*, Paris, Denoël et Sirey, 1933, 2 vol.
- (91) Jean Bellemine-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, nouv. éd., 1997, coll. Quadrilogues.

- (92) Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 284-285. Eco fait ici allusion au roman de Laurence Sterne (1713-1768), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (London, 1759-1767, trad. par Frédéric York et Paris, 1776-1785), *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentleman*, trad. par Charles Mouren, Paris, Robert Laffont, 1946; nouv. éd., Préface; bibliographie; chronologie et notes de Serge Soupeil, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

- (93) Selon le titre donné traditionnellement en France, Henry James, *The Figure in the Carpet*, *Le Motif dans le tapis*, trad. par Éliode Violation, Lecture de Jacques Lacantril, Arles, Actes Sud, 1997.

- (94) فديري جيمس، المرجع السابق، ص ٢٢ - ٢٣.
- (95) فديري جيمس، المرجع السابق، ص ١٤ - ٢٥.
- (96) فديري جيمس، المرجع السابق، ص ١٧.
- (97) فديري جيمس، المرجع السابق، ص ١٥.
- (98) جيمس جيمس، المرجع السابق، ص ٢١ - ٢٢.

تطور النص كائن مقال للقصير.

- (81) Rapports inaugurés par Freud lui-même à partir de Gradiva [1903] de Wilhelm Jensen (1837-1911). Il se s'agit pas d'un roman policier, mais la dimension d'enquête et de révélation est essentielle dans ce récit.
- Sigmund Freud, *Der Wahn und die Traumdeutung*, in W. Jensen, Gradiva, Vienne et Leipzig, Deuticke, 1907; Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, présentée de Gradiva, fantasme poétique, trad. par Paule Artich, Rose-Marie Zeulin et Jean Bellemine-Noël, Préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio Essais, 206p.
- (82) Jacques Lacan, *Séminaire sur La Lettre volée*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966; nouv. éd., 1971, Écrits I, coll. Points, p. 19-75.
- (83) Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Mimesis, 1998.
- (84) Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1903, L'interprétation du rêve; traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1987.

- (85) Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1905; *Le Mot desprit et sa relation à l'inconscient*, traduction par Denis Massieu, préface par Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, 1998, coll. Folio Essais.
- (86) Shakespeare, *Macbeth*, Acte IV, sc. 1, traduction par Maurice Maeterlinck, in *Œuvres complètes*, t. 2, Comédies II, tragédies, présentation par Henri Fluchères, Paris, Gallimard, 1959, coll. La Pléiade, p. 991.
- (87) Volr Clément Russell, *Le Rêve et son double*, Essai sur l'illusion, Paris, Gallimard, 1976, p. 39-40.

- (99) وحداثة النص هذه هي ما يعارضه بولار، فالأول هو النص نفسه، ليس صحيحاً القول، بعد قراءة *الملك كورسنتي*، أن بولار، مثل زوجته أيريس، هو الكاتب بالضرورة كما يكون، هو كوكب بولار تحت تأثير هذيان التشهير والادعاء اللغوي اللغوي.

- Humes-Graves, traduits en vers... et contre les Burgueux, par MM Dominique, Stradon et Charvillat. Humour 1900, Paris, 3^{ra} éd. 1963. Présentation par Jean-Claude Carrière. La parole, p. 97-126, p. 97.
- (٢٣٠) جودول جيتير، موزع سبق ذكره.
- (٢٣١) ألفت الترجمة على أن هذه القصيدة لا تقع بالطريقة الأدبية إلى الأمام. ويبدو السبب جديداً إلى أنها تدارك عموماً بين كيف فهم مترجمهم ومترجمهم وتوابعهم (المختصة جداً).

- (131) André Bernin, Le Droit d'auteur et droits voisins. Paris, Masson, 1991, p. 134.

(١٣٢) اللغة الثقافية، الفترة الثالثة من ميغال بير (أندريه) وضوحاً. مع عدم المسلم، بحدوث الوقت، ونحن الأمسي، يعتبر من الأعمال الأصيلة الجمعية الترجمة، والاختصاصات، والتسويق الموسيقي، وسطر التحولات التي تجوز على الآخر الأدبي أو الفني. كروا أندريه ميغال، الترجيح السابق، من ١٣٤.

- (133) Voir Daniel Delas (dir.), Traduire l'Américain. L'Éravage-Cergy, CRTH. Diffusion Les Belles-Lettres, 2000.

- (134) Sur la présence et la résonance de la langue étrangère au cœur même de l'écriture en langue nationale, voir Anne-Marie Luth, Écriture poétique et langue étrangère. Contribution à l'histoire de la poésie française. Thèse pour le doctorat. Université de Cergy-Pontoise, 1999, 2 vol.

- (135) Voir Roger Zuber, Les Belles Indes et la formation du goth classique, 1968 ; nouv. éd. revue et augmentée, préface (E. Fumani) Barry, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'Évolution de l'humanité.

حول أصل (المستخدمة) الفكر ميغال (١٣١٦ - ١٣٨٢)، عندما ظهرت ترجمة السيد ميلانكو تدمر كثير من الناس من قبل الأستاذة للأصل. إما أن تعلق عليها اسم المسألة الاختلاف، وهو الاسم الذي كتبت أطلعت فيه شوبلي على إحدى عبقريات: لقطر.

- Mauger [1715], cité par Michel Bolland, De Cécilia à Benjamin, traductions, traductions, réflexions, Lille, P.U.L., 1992, nouv. éd., 1995, p. 148.

- (120) Roger Charrier, George Dandin au théâtre en représentation, in Annales, Histoire, Sciences sociales, n° 2, 1994, p. 277-309. De la Fête de cour au public étonné, in Culture écrite et sociale, L'Écriture des livres (XIV-XVIIe siècles), Paris, Albin Michel, 1990, p. 145-199.

- (121) Anne Hersfeld, Lire le théâtre I, Paris, Éditions sociales, 1972; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, p. 19. Le texte lue et la scène imaginée in Lire le théâtre II, Paris, Belin, 1996, p. 10-18.

- (122) Baudou, Art poétique, [1674], III v. 391-480.

- (123) Entre autres, Roger Planchon, 1958 au théâtre de la cité de Valenciennes: Jean-Paul Rousillon, 1970 à la Comédie-Française: Roger Planchon, 1987 au Théâtre national populaire.

- (124) Telle est la conclusion de Paul Régnard dans Mémoires du Grand Siècle, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., 1985, p. 317.

- (١٢٥) كل (٧٤٧) تاريخ (١٣٣٩ - ١٣٩٢) أحد أفراد فرقة موليير، وقد ترك (٣٨) بيتاً بعد كل الفرقة من عهد الفصح في سنة ١٦٥٤ إلى أول سبتمبر ١٦٥٥. يشكل هذا البيت وثيقة مهمة عن موليير ومصرحه.

- (126) Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, 1831, Paris, Gosselin, 1831, in Notre-Dame de Paris, 1482 et Les Travailleurs de la mer: textes choisis, présentés et annotés par Jacques Schepcher et Yves Gadin, Paris, Gallimard, 1975, coll. La Pléiade. Livre V, chap. 2, C'est tout cela, p. 174-188.

- (١٢٧) قدر النوم أن الكاتب قدس بكلمة قد ترمز إلى ٢٤٨ لغة. وفي العهد الجديد مصدرة قد نقل في ٤٨١ لغة. وإن هناك ٩٧٢ لغة متروكة واحداً على الأقل من الكلاسيك القديمة. انظر جان لوك ديلوت، موزع سبق ذكره، من ١٠.

- (128) Une des particularités du XIXe siècle est d'abord de posséder l'auteur le plus puni de tous les temps en la personne de Victor Hugo. [...] Les Humes Graves fusillent les beaux mots du Pélais-Royal. Les Buses Graves des Variétés. On pouvait voir aussi Les Barges infiniment trop Graves. Les Barges Graves. Les Barges Graves et enfin Les

- (148) Arthur Rimbaud Œuvres complètes, Poésie, prose et Correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunet, Paris, L.G.F., 1959, coll. La Poésie, p. 159. Ce poème a probablement été composé dans l'été 1870.
- (149) استيعاب التاريخ، المؤلف: نشرت للمرة الأولى في مجلة الراسي للامسور، ١٢ مايو ١٩٦٦، انظر الاثر كلمة: مرجع سبق ذكره، ص ٣٧.
- (150) [Charles Nodding], Questions de littérature légale, du plagiat, de la suppression d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres; ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des auteurs et à tous les bibliographes, Paris, Barba, 1812.
- (١٥١) عندما أول يوزة ميمية للنبي حريقايل ستمعه مسنداً مشوقاً، مكتوباً فيه من الوجه والتشهير: «حقاً يا: يا ابن الإنسان كل ما أت واجد، كل هذا المستر وانضم ككلم بيت لمرزا تيل، فكتبت في خاطعي تلك السطور وقال في: يا ابن الإنسان، أظنم جوظف واصلاً احشاك من هذا المستر الذي أنا مثقولة... هناك فمدر في في كالمس حلاوة... سطر حريقايل، ١/٢٣، [استبعدت في ترجمة هذا القطع نسخة الكتاب] القدس التي اصعد فيها دلو (شروق، بيروت ١٩٨٤، ص ١٩٧٦ - المترجم).
- (152) Voir Albert Benksus, Commissions d'un traité, Essai sur la rédaction, Rennes, PUR, 1995. Voir également, dans une perspective psychanalytique et d'anthropologie religieuse, Gérard Hatala, Manger le livre. Rites alimentaires et fonction poétique, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984, nouv. éd., Paris, Haschelle Littérature, 1998.
- (153) Goethe, Volksschick, in: Seichten auf Literatur, Historisch-kritische Ausgabe, bearbeitet von Horst Nahmen, Berlin (DDR), Akademie Verlag, 1973, t. 3, p. 199-213, p. 213.
- (154) Voir Mario Conelli et Walter Noguera Galvão, Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au x^e siècle, Paris, PUF, 1995, coll. écrivain.
- (١٦١) بقولاً يترد دبالاكو، انظر روضة زروق، المرجع السابق، ص ١٧ - ٢٨.
- (١٦٢) انظر انظر زروق، انظر ميشال ملان، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٨.
- (١٦٣) انظر يستوف، انظر ميشال ملان، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦٩.
- (١٦٤) نقلاً عن: انظر دنال دولا، مرجع سبق ذكره، ص ١٧ - ١٦.
- (140) Voir Henri Meschonrie, Pour la Poétique II, Épichémologie de l'écriture, poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973, nouv. éd., 1980.
- (141) Voir Danièle Dubois, Les Robansonnades au XIX^e siècle en France, Arles, Actes Presses Université, à paraître.
- (142) Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Paris, Minuit, 1969, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1972, Vendredi ou la Vie sauvage, d'après Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Paris, Flammarion, 1971, nouv. éd., Gallimard, 1977, coll. Folio Junior; nouv. éd. complétée, illustrations de Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1984. A quoi on peut ajouter La fin de Robinson, in: Le Cœur de Brodyère, Paris, Gallimard, 1978, nouv. éd., 1980, coll. Folio, p. 19-25.
- (143) Charles Müller et Paul Richoux, À la manière de..., Paris, édition de la Revue des Lettres, 1908, À la manière de... Et première série, réimprimée en une édition complétée, Paris, Grasset, 1910, À la manière de... 2^e série, Paris, Grasset, 1913, nouv. éd., Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998, 2 vol.
- (144) Georges Foucault, Carnaval de chefs-d'œuvre, in: La Mémoire bleue, Préface de Willy, Paris, A. Messelin, 1969, Paris, Librairie José Corti, 1948, nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, p. 89.
- (145) Boby Lapointe, Intégrale: Chansons, poèmes inédits, Préface de Jacques Duand, Réunis, Domman, 1994, p. 104-106.
- (146) Marcel Proust, Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1919, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1992, coll. Imaginaire.
- (147) Michel Schneider, Valeurs de mots, Essai sur le phylot, La psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1965, p. 71.

بیلگولر

Références

- AGGARWAL, Ksham. Amadou Hampâté Bâ et l'Africainisme. De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction sacerdotale. Paris, L'Harmattan-Mouton, 1, L'Harmattan no., 1999, 266 p.
- ALAIN, Propos de littérature. Paris, Hermann, 1934, 208 p.-ANDRADE, Mário de, Macunaíma, O herói sem nenhum caráter [São Paulo, 1928], Macunaíma, le héros sans caractère, Rhapsodie, trad. par Jacques Thiériot, éd. critique par Pierre Rivus (dir.), Paris, Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996, 346 p.
- ANDRADE Oswaldo de, Antropophagias -Mémories sentimentaux de Jinet Miramar, Séphira Grand-Pont; Manifeste de la poésie Brés-Brésil, Manifeste et textes anthropophages, Anthologie, trad. par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, 307 p.
- AREND Elisabeth, "Bibliothek", Geisiger Raum eines Jahr- hundert, Hundert Jahre französischer Literaturgeschichte im Spiegel gleichnamiger Bibliographie, Zeitschriften und Anthologien (1685-1789), Bonn, Konradtscher Verlag, 1987, 353p.
- ASSOULINE Pierre, Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française, Paris, Balland, 1984; nouv. éd., Paris, Seuil, 1985, coll. Points, 535 p.
- AUSTIN Lloyd Jones, L'Univers poétique de Baudelaire: Symbolisme et symbolique, Paris, Mécène de France, 1956, 357p.
- B à Amadou Hampâté, Kaddha: Récit initiatique peul, rapporté par Amadou Hampâté Bâ, édité par Amadou Hampâté Bâ et Lalyan Kestelool, Paris, Julliard, coll. "Classiques africains, 1968, 187 p.

- (135) Oswald de Andrade, Antropophagias -Mémories sentimentaux de Jinet Miramar ; Séphira Grand-Pont; Manifeste de la poésie Brés-Brésil; Manifeste et textes anthropophages Anthologie, Paris, Flammarion, 1982.

- (156) Mário de Andrade, Macunaíma, O herói sem nenhum caráter [São Paulo, 1928], Macunaíma le héros sans caractère, rhapsodie, trad. par Jacques Thiériot, éd. critique par Pierre Rivus (dir.), Paris, Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996.
- (157) Julien Gracq, En Isral, en écrivain, Paris, José Corti, 1980, p. 277-278.

- (158) André Gide, De l'influence en littérature [1,] Editions, mai 1900], Prolextes, Paris, Mercure de France, 1903, nouv. éd., Essais critiques, édition présentée et annotée par Pierre Masson, Paris Gallimard, (199), coll. La Pléiade, p. 406.



BARRÈS Maurice, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Joven, 1902, 518 p.

BARTHÈS Roland, "Texte théorique du", [1971], in *L'encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopédie Universalis éd., 1968-1973, nouv. éd. 1989, t. 22, p. 370-371.

BARTHÈS Roland, *Histoire ou littérature?*, [Années, n° 3, mai-juin 1960], in *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 167 p., p. 147-167.

BARTHÈS Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, 80 p.

BARTHÈS Roland, *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 412p.

BARTHÈS Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; nouv. éd., suivi de *Éléments de sémiologie* [1964], Paris, Granchet, 1969; nouv. éd., suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.

BARTHÈS Roland, *Le Grain de la voix*, Entrebens 1962-1980, Paris, Seuil, 1981, 349 p.

BARTHÈS Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 1957, nouv. éd., coll. "Poésie, 1970, 253 p."

BARTHÈS Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 276 p.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal, Les Épaves, Strophes, Poèmes divers, Annotations belgiques, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam*, Paris, Garnier, 1959, xx+491 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres sur l'art, Texte établi, présenté et annoté par Francis Malinau*, Paris, L'ŒF, 1992, coll. "Classiques de poche"; nouv. éd., 1999, 605 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichot*, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1975, 11, LVII-1060p, et LV2, XVII, 1691p.

B À Amadou Hampaté, *Kabala*, illustrations de F. Jannes, Dakar, Nouvelles éditions Africaines, 1978, 96 p.

B À Amadou Hampaté, *L'Émirance Destin de Wangim en Les Roquettes d'un interprète africain*, Paris, L'ŒF, 1973, nouv. éd., coll. 10-18, 1992, 459 p.

BABUT Jean-Marc, *Lire la Bible en traduction*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 167 p.

BACHELARD Gaston, *L'initiation de l'insolite* [1932], suivi de "Introduction à la poétique de Bachelard" par Jean Lescaur, Paris, Granchet, 1966, 154 p.

BALDENSBERGER Bernard, *La Littérature, création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913, 331 p.

BALLARD Michel, *De Cœdron à Benjamin, Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, PUL, 1992; nouv. éd., 1995, 304 p.

BALZAC Honoré de, *Illusions perdues* [1837, 1839, 1843], édition double par Philippe Berthier, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, 665 p.

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine, préface de Pierre-Georges Casex, présentation et notes de Pierre Citron*, Paris, Seuil, 1965, vol. I, 607 p.

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine, vol. I, Études de mœurs - Scènes de la vie privée*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Casex, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1970, xxiv+1574 p.

BARBER Benjamin R., *L'Excellence et l'égalité, De l'éducation en Amérique*, traduit par Vincent Michelot et François Weil, Paris, Belin, 1993, 318 p. [1re édition: New York, Random House, 1992]

BARRÈS Maurice, *Le Roman de l'énergie nationale. I. Les Déracinés*, Paris, Fasquelle, 1897, 493 p.

RESSAÏRE Jean, *La Littérature et sa rhétorique. La banalité dans le théâtre au ^{xx} siècle*, Paris, PUF, coll. L'interrogation philosophique, 1999, 240 p.

REUGNOT Bernard, *Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, 428 p.

RIAS Pierre-Marc de, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, coll. "128 Littérature", 2000, 128 p.

Bible (Lx). Version complétée d'après les textes originaux des mones de Marcellus, Braine-le-Comte, éditions de Marcellus-Zach et Fils, 1932, xxxix, 408 p.; TCB Traduction acronique de la Bible, Paris, LGF, 1984, 3 vol. .

Bibliothèque de campagne ou amusements de l'esprit, La Haye, Jean Neaulme, 1735-1752, 12 vol. in-12

Bibliothèque universelle des Romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, Français ou traduits dans notre langue; avec des Anecdotes & des Nouvelles historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières & relatives, & les personnages connus, déguisez ou catégoriques, juillet 1775. Premier volume. A Paris, au bureau, rue de Four S. Honoré, près S. Eustache, pour Paris, Au bureau & chez Lacombe, Libraire, rue de Tournon, près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi, 274 vol., in-12, juillet 1775-juin 1799.

BLUMENBERG Hans, *Die Lesbarkeit der Welt* [La Lisibilité du monde, Francon-sur-le-Main, Suhrkamp], 1981, 415 p.

BOULEAU Nicolas, *Œuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1966, XLII-1315 p

BAUDELAIRE Charles, *Peut-être Poèmes en prose* (Le Spleen de Paris) [1869, édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp], Paris, Gallimard, 1973, coll. Poésie, 255 p.

BAYARD Pierre et BELLEMIN-NOËL Jean (dir.), *Le Comte d'interprétation*, in *Revue des Sciences humaines*, n° 240, Lille, PUL, 1995, 191 p.

BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, 1998, 171 p.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTRY Daniel et REY Alain, (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 3 vol., 1984,

BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, nouv. éd., coll. Quadrige, 1996, ix-276 p.

BELLENGER Yvonne, *De Bellay, ses "Regrets" qu'il fit dans Rome*, Paris, Nizet, 1975, 477 p.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1996, 492 p.

BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1988, nouv. éd., coll. Idées, 1985, 381 p.

BENSIMON Paul, "Retraduire?" in *Palimpseste*, n°4, Paris, Sorbonne-Navarre, 3e trimestre 1990, p. IX-XIII.

BENSOUSSAN Albert, *Contes d'un traître. Essai sur la traduction*, Rennes, PUR, 1995, 130 p.

BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant* [1934], in *Œuvres*, édition du Centenaire, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gauthier, Paris, PUF, 1959, xxx-1602 p.

BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1982, 341p.

BERTRAND André, *Le Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, Masson, 1991, 796 p.

BRETON André, Arcane 17, enné d'Ajouas, suivi de André Breton en la transparence par Michel Beaujour, Paris, UGE, coll. "10-18", 1965, 185 p.

BRETON André, Manifeste du surréalisme, Paris, Kail, 1924; nouv. éd., Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, coll. "Jésus", 1971, 188 p.

BRETON André, Nécija (1928), Paris, LGF, 1964, 188 p.

BRETON André, Signe ascendant suivi de Tia Morgana, Les États généraux, Des Éditions tremblantes, Xénophiles, Dée à Charles Fourier, Constellations, Le La, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1968, 191 p.

BRECUOT Bernadette, Le Savoir et le savoir, Henri Pourrat et le "Thésor des contes", Paris, Gallimard, 1992.

BROCH Hermann, Création littéraire et connaissance, essais, édition et introduction de Hannah Arendt, traduit de l'allemand par Albert Kohler, Paris, Gallimard, 1966, 281 p. (1re édition Zurich, Rasch-Verlag, 1955).

BRUNEL Pierre, Une Saison en enfer, édition critique, Paris, José Corti, 1987, 358 p.

BRUNO G., Le Pour et la France par deux enfants, Deseoir et Patrice, Livre de lecture courante avec 212 gravures instructives pour les lycéens de classes et 19 cartes géographiques, Cours moyen (1871-1906), Paris, Belin, 1974, 322p.

BUTTEN Max, COULET Madeleine, DESAILLY Lucie, Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires, Préface de Jean Hébrard, Cédral, CRDP, coll. "Arges", 1996, 290p.

BUTOR Michel, Essais sur les Essais, Paris, Gallimard, 1988, 216p.

BUTOR Michel, Gymnases, Paris, Gallimard, 1986, 200 p.

BUTOR Michel, Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963, 111 p.

BUTOR Michel, Essais sur les modernes, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1992, 376 p.

BOULEAU, Œuvres complètes, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1966, XLII-1315 p.

BOULEAU-MARCELAÏ, Le Roman poétique, Paris, Payot, coll. "Science de l'homme", 1964, 215 p.

BUSSINOT Alain, Littérature et histoire, Paris, Bernard-Lacoste, 1978, 174 p.

BOLLACK Jean, La Grâce de personne, Les Mots sous le mythe, Paris, Seuil, 1997, 488 p.

BONAPARTE, Marie, Edgar Poe, études psychanalytiques, Paris, Denoël et Sicalet, 1933, 2 vol., 1-922 p.

BONNEFIS Pauline et BUISINE Alain (dir.), La Chasse capitale, Essais sur les noms de Barney, Beetha, Bloy, Borel, Huyssmans, Manguasson, Paulhan, Laite, PUL, 1981, 249p.

BOTTÉRO Jean, Naissance de Dieu, La Bible et l'histoire, Paris, Gallimard, 1986; nouv. éd., coll. "Vieille Histoire", 1992, 335p.

BOULLANE DE LACOSTE Henry de, Rimbaud et le problème des "Hymnes", Paris, Mercure de France, 1969, 271 p.

BOUDRIEU Pierre, Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois Études d'éthnologie kabyli, Genève, Droz, 1972; nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 2000, 429p.

BOURDIEU Pierre, Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992; nouv. éd., revue et corrigée, coll. "Points Essais", 1998, 867 p.

BOURDIEU Pierre, Méditations postmodernes, Paris, Seuil, 1997, 322p.

BOUSQUET Joë, Lettres à Poisson d'Or, Préface de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1967; nouv. éd., coll. "L'Imaginaire", 1988, 230 p.

BRECIOT Bernol, Kieles Organon der Theater (1948), Petit organon pour le théâtre, trad. par Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963; nouv. éd., 1978, 116p.

CARROUGES Michel, *Amphé Bireon et les demandes fondamentales*, in *Surélévation*, Paris, Gallimard, 1950; nouv. éd., coll. "Mitea", 1967, 378 p.

CELALIER Léon, *L'Épopée buissonnière et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDDES, 1971, 371 p.

CELALIER Léon, *Parcours initiatiques. Introduction de Rims Chambers. Neuchâtel, La Bibliothèque-Grenoble, PUG, 1977, 312 p.*

CERQUIGLINI Jacqueline "Quand la voix s'est tue: la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV^e et xve siècles" in *Gisela Smolik-Kocud, Peter M. Spengenberg, Dagmar Tillmann-Bartyla* (dir.), *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, Wilhelm Fink Verlag, Munich., 1988, p.136-147.

CERTÉAU Michel de, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, nouv. éd. double et commentée par Lucie Gaud, coll. "Poésie Essais", 1990, xxix-350p.

CHARTIER Anne-Marie et HÉBRARD Jean, *Discours sur la lecture, 1880-1980*, avec la collaboration de Emmanuel Fassin, Marine Poulain, Jean-Claude Pompuague, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1989, 525 p.; nouv. éd. augm., *Discours sur la lecture (1800-2000)*, Paris, BPI, Centre Georges-Pompidou-Payot, 2009, 762p.

CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture, Maseille, Rivages, 1985, 239 p.*; nouv. éd. Paris, L'Égal, 1993.

CHARTIER Roger, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVII^e siècles*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, nouv. éd. in *Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, 241 p.

CHÉNIER André, *Précises*, édition de Louis Bécot de Fougères [1872], Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, cxxii-491 p.

BITOR Michel, *Improvisations sur Balzac. I : Le Mécontent et le Génie*, Paris, Éditions de la Différence, 1998, 468 p. ; I, 2, Paris à vol d'archange, 1998, 328 p. ; I,3, Scènes de la vie féminine, 1998, 256 p.

BITOR Michel, *Motifs, esquisses pour une représentation des États-Uns*, Paris, Gallimard, 1962, 333 p.

BITOR Michel, *Répertoire, 1948-1959*, Études et conférences, Paris, Minuit, 1960, 277 p. ; *Répertoire 2, 1959-1963*, Études et conférences, Paris, Minuit, 1964, 304 p. ; *Répertoire 3*, Paris, Minuit, 1968, 408 p. ; *Répertoire 4*, Paris, Minuit, 1974, 447 p. ; *Répertoire 5*, Paris, Minuit, 1982, 331 p.

CABAUD Jacques, *La Prairie perdue. Histoires du roman américain*, Paris, Seuil, 1966, 354 p.

CAMUS Michel (dir.) *Sade, in Obliques, n° 12-13, 2e trimestre 1977, 352p*

CARADEC François, *Isidore Ducasse, conte de Lauremann*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1979, 381 p.

CARELLI Mario et NOQUEIRA GALVÃO Wallace, *Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au xx^e siècle*, Paris, PUF, coll. "Cétilure", 1995, 168 p.

CARLYLE Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (London, Chapman and Hall, 1841), London, Oxford University Press, coll. "The World's Classics", 1965, 320 p.

CARON Philippe, *Aux origines de la maison contemporaine de "littérature". Le Lexique et la configuration idéologique des grands secteurs du savoir profane en langue française de 1680 à 1760*, thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol.

CARRI E RE Jean-Claude, *Parcours*, 1980, présentation par Jean-Claude Carrière, Paris, Fayard, 1963, 307 p.

- DESCARTES René, *Lectures à celui qui a traduit ce livre logique pour servir de préface à* Les Principes de la philosophie, Première partie, traduction française de Pico et approuvée par l'auteur (1647), éd. avec introduction et appréciations philosophiques par H. Goy, Paris, Delalande, 1885, XI-64 p.
- DESEAKTIS René, *Œuvres et lettres, textes présentés par André Brédoux*, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1953, 1421 p.
- Dictionnaire de l'Académie française édité au Roy, Paris, 1694, 2 vol. fol.
- DONNAT Olivier et COGNEAU Denis, *Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1983*, Paris, La Découverte-La Documentation française, 1990, 286 p.
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français, enquête 1987*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation française, 1993, 359 p.
- DOSTOÏEVSKI Fedor Mikhaïlovitch, *L'Idiot*, traduction, introduction et notes de Pierre Plessat, Paris, Garnier, 1977, LXIV-837p.
- DOUBROVSKY Serge, *Proust ou la nouvelle critique Critique et objetivité*, Paris, Marenne de France, 1966, 88-265 p
- DUBOIS Danièle, *Les Robinsonnades au XIX^e siècle en France*, Arnao, Arnao-Presses, Université à paraître.
- DUBOIS Jacques, *L'introduction de la littérature, introduction à une sociologie*, Bruxelles, Nathan-Labov, coll. "Dossiers Média", 1978, 188 p.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'encre, 1992, 235 p.
- DU BOS Charles, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Plon, 1938, nouv. éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, (42)p.
- DU CAMPE Maxime, *Les Champs médiatiques*, Paris, Michel Lévy, 1855-457 p. et Paris, A. Bourdillat, 1860, 237 p.
- CLAUDÉL Paul, *Art poétique, Comnaissance du temps*, *Traité de la connaissance du monde et de soi-même, Développement de l'Église*, Paris, Merveille de France, s. d. (1913), 223 p. [1re édition, 1907 et 1904 pour Comnaissance du temps].
- Codic pénal, *Nouveau Codic pénal, Ancien Codic pénal, annuaires de jurisprudence et bibliographie* par Yves Maygaud, Paris, Dalloz, 1991-1995, 2441 p.
- COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des lettres, De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, 384 p.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 306 p.
- CONTACT Michel (de), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, 197 p.
- CRISTIN Claude, *Aux origines de l'histoire littéraire*, Préface de Jean Segal, Grondel, PUG, 1973, 119 p
- CURTIS Hans Robert, *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter* (Bonn, 1948), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1956, nouv. M., Paris, Presses-Pocket, 1991, 960 p
- DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse, 1971, XLIX-848 p
- DÉCAUDIN Michel, *Le Dossier d'Alain*, édition annotée des préliminaires avec une introduction et des documents, Grœve, Bay-Paris, Minard, 1971, 242 p.
- DELAS Daniel (dir.), *Traduire*, J. Amicus, Érudition-Cercy, CRTH, Diffusion Les Belles-Lettres, 2000, 209 p
- DESCARTES René, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Première partie (1637), *Chronologie et préface* par Geneviève Rodière-Lewin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 252p

FAGUET Émile, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 1911 ; nouv. éd., Paris, Armand Colin, 1992, 152 p.

FLAUBERT Gustave, *Rivaray et Pénelbet*, avec un choix des scénarios, du Soulier, L'Album de la marquise et Le Dictionnaire des idées reçues, édition présentée et établie par Claudine Gollot-Merssch, Paris, Gallimard, 1979, coll. "Folio", 573 p.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Édition par Jean Bonnaud, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 11, janvier 1830-mai 1831, 1973, XXXIX-1183 p.; 1, 2, juin 1832-décembre 1838, 1980, XIII-1542 p.; 13, janvier 1839-décembre 1868, 1991, XII-1727 p.; 14, janvier 1869-décembre 1875, 1998, X-1484p.

FLAUBERT Gustave, *Par les champs et par les grèves, Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits*, Paris, G. Champion, 1886, IV-322 p.

FLAUBERT Gustave, *Préface à la vie d'Étienne ou Extraits de la correspondance de Flaubert*, éditée par Geneviève Boulleau, Paris, Seuil, 1984, nouv. éd., 1990, 297 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, 1954-1988, t.1, 1954-1969, édition établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 854 p.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 285 p.

FOUREST Georges, *La Mégresse blonde*, Préface de Willy, Paris, A. Maselin, 1909, Paris, Librairie José Corti, 1948, nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, 124 p.

FRAENKEL Beatrice (dir.), *Illustrations Variations historiques et anthropologiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993, 305 p.

FRAISSE Emmanuel (dir.), *Les Étudiants et la lecture*, Paris, PUF, coll. "Politique d'aujourd'hui", 1993, 263 p.

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, introduction, bibliographie, notes et relevé des variantes par Jacques-Henry Bonnaud, Paris, Garnier Frères, coll. "Classiques Garnier", 1962, 11, LXXXII-842 p.; 12, 796 p.

DUMAS Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, Préface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations des deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1962, LXIV-1736p.

ECO Umberto, *L'Unité dell'interpretazione*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Einaudi, 1990, Les Limites de l'interprétation, trad. par Myriam Brouquier, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Bibliothèque", 1994, 413 p.

ECO Umberto, *Il Nome della rosa*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980, Le Nom de la rose, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980, nouv. éd., Paris, LGF, 1982, 634 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani, 1979, trad. par Myriam Brouquier, Paris, Grasset, 1983, nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Bibliothèque", 1993, 215 p.

EDLÉ Léon, *Henry James, une vie* [1983], trad. par André Müller, Paris, Seuil, 1990, 911 p.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres, dits en vogue et publiés par M. Diderot... & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert..., Paris-Neuchâtel, 1751-1780; reprint, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1998, 35 vol. Mursanne, Rodou, s.d., 3 CD-ROM, édition de 1762).

ESCARPIT Robert (dir.), *La Littérature et le social*, Éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1970, 319 p.

- CHENETTE, Gérard, Polipastiches, La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., coll. Poésie Essais, 1992, 576 p.
- CHENETTE, Gérard, Seuil, Seuil, 1997, 395 p.
- CLIDE André, Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999, xcvii-1305 p.
- COETJEE Johann Wolfgang von, Schriften zur Literatur, Historisch-kritische Ausgabe, bearbeitet von Horst Naderst, Berlin (DDR), Akademie Verlag, t. 3, 1973, 429 p.
- GOUDMANN Lucien, Le Dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959, nouv. éd., 1975, 454 p.
- GOROG-KARADY Veronika (dir.), D'un conte à l'autre, la Variabilité dans la littérature orale, Paris, CNRS, 1990, 603p.
- GOULEMOT Jean-Marie "Bibliothèques, encyclopédisme et angosses de la pierre l'exhaustivité ambiguë des Lumères", in Marc Burath et Christian Jacob, Le Pouvoir des bibliothèques, Paris, Albin Michel, 1996, 338 p., p.285-298.
- GRACQ Julien, En l'air, un écrivain, Paris, José Corti, 1980, 362p
- GREFFE, Pierre et GREFFE, François, La Publicité et la loi, En droit français, dans les pays du marché commun et en Suisse, préface de Jean Aurin, 7e édition, Paris, JFEC, 1990, VII, 892 p.
- GRIALLE Marcel, Dieu d'eau Enraciné avec Ogasawari, avant-propos [1975] de Geneviève Calame-Catala, Paris, Fayard, 1985, 223 p. 11re édition, Éditions du Chêne, 1986, 2e édition, Fayard, 1986, 1
- GUVAUX André, Poétique du fragment, Essai sur les illuminations, Neuchâtel, La Bascinière, 1986, 290 p.
- HADJADJ Gérard, Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984, nouv. éd., Paris, Hachette Littéraires, 1998, 214 p.
- FRANISSE Emmanuel, "Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire : Le Tour de la France par deux enfants", in Chantal Robinson [Université d'Amos], n° 3, p. 217-240.
- FRANISSE Emmanuel, Les Anthologies en France, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1997, 284 p.
- FRIED Sigmund, Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva", Leipzig et Vienne, Deuticke, 1907, Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, précédé de Gradiva, étude psychanalytique, trad. par Paul Aulrich, Rose-Marie Zöllin et Jean Bellemain-Noël, Préface de J.-B. Pontal, Paris, Gallimard, coll. Poésie Essais, 1991, 296 p.
- FREUD Sigmund, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1905, Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduction par Denis Massot, préface par Jean-Claude Lavis, Paris, Gallimard, coll. "Poésie Essais", 1998, 442 p.
- FREUD Sigmund, Die Traumdeutung, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1909, L'Interprétation du rêve, traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1987, 573p.
- FRYE Northrop, The Great Code, The Bible and Literature, Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982, Le Grand Code, La Bible et la littérature, trad. par Catherine Mathmann, Préface par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, 342 p.
- FUREMIERE Antoine, Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences et des arts..., La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, 3 vol., fol.
- GARÇON Maurice, Pindar contre la censure, Paris, Jean, Jacques Pauvert, 1963, 41 p.
- GAZIER Augustin, Traité d'explication française ou Méthode pour expliquer littéralement les auteurs français, Paris, Belin, 1888, XI-218 p.

- JAKOBSON Roman. *Essais de linguistique générale*. trad. et préface par Nicolas Ruwet [1963]. Paris, Minuit, 1964; nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points", 1970, 287 p.
- JAMES Henry. *The Figure in the Carpet* [1886]: *Le Motif dans le tapis*. trad. par Etienne Villereon. Lecture de Jacques Lecarrard. Actes, Actes Sud, 1997, 98 p.
- JAMIES Francis. *Les Géométries chrétiennes* [1912]. Paris, Mameux de France, 1943, 221 p.
- JAUSS Hans Robert. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Consuence. Verlagsanstalt*, 1972; *Rezeptionsästhetik*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; *1. Einführung in die Rezeptionsästhetik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974, rassemblés dans *Pour une esthétique de la réception*. trad. par Claude Millard. Préface de Jean Starobinski. Paris, Gallimard, 1978; nouv. éd., coll. Tel., 1990, 305 p.
- JEAN Marcel et MEZEL Arnaud. *Malédiction. Essai sur l'autocriticisme et son œuvre suivi de notes et de pièces justificatives*. Paris, Éditions du Pavon, 1947, 223 p.
- JEY Martine. *La Littérature au lycée. Inventaire d'une discipline* (1880-1925). Université de Metz, *Recherches linguistiques*, n° 3, 344p.
- JOMARON Jacqueline de (dir.). *Le Théâtre en France*. Paris, Armand Colin, 1992, nouv. éd. LGE, coll. "La Poétique", 1993, 1225 p.
- JOULIAUD Christian. *Les Prouvais de la littérature. Histoire d'un paradigme*. Paris, Gallimard, 2000, 450 p.
- KANT Emmanuel. "Qu'est-ce qu'un livre?" in *Textes de Kant et Fichte, induits et présentés par Jocelyne Beuissi*. Préface de Dominique Lecourt. Paris, PUR, coll. "Quadrige", 1995, 171 p.
- LA BRUYÈRE Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle [1688]. Paris, BnF, coll. "BnF International", 1993, 415 p.
- HAY Louis (dir.). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris, CNRS Éditions-Hachette, 1993, 273p.
- HEINE Maurice. *Le Marquis de Sade, texte établi et préfacé par Gilbert Lely*. Paris, Gallimard, 1980, 383 p
- HOLIDART-MERLOT Violaine. *La Culture littéraire au lycée depuis 1880*. Rennes, PUR-Paris, Adam Éditions, 1998, 274p.
- HOLIDART-MERLOT Violaine et VERGÈSE Jean (dir.). *La Vie de l'auteur, le Français aujourd'hui*, n° 130, 126 p.
- HUGO Victor. *Les Contemplations, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes* par Léon Cellier. Paris, Garnier, 1969, LXX-815 p.
- HUGO Victor. *Notre-Dame de Paris*, 1482 [Paris, Cossetin, 1831], in *Notre-Dame de Paris*, 1482 et *Les Treis vallons de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Sechnobier et Yves Gobin. Paris, Gallimard, 1975, 1749 p.
- HUGO Victor. *Œuvres posthumes complètes, éditées et présentées par Francis Bouvet*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, LXIV-1733 p
- HUGO Victor. *Œuvres poétiques*, vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1967, CVIII-1796 p.
- HUGO Victor. *Posthumes*. Préface de Jean Guillemin, présentation et notes de Bernard Loufitch. Paris, Seuil, coll. L'Imaginaire, 1972, vol. I, 798 p.
- ISER Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; *L'acte de lecture: théorie de l'écrit esthétique*. trad. par Évelyne Sériac. Bruxelles, Mardaga, 1985, 405p.
- JAFRÉ Jean-Pierre. SPRENGER-CHAROLLES Liliane et FAYOL Michel (dir.). *Lecture-écriture: jacobinisme*. Les Actes de la Villane. Paris, Nathan, 1993, 320 p.

- LOUVIS Gilles, "Typologie des romans 'naïves'", in Annie Rivarin et Guy Laroche (dir.), *L'Œuvre inachevée. Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998*, Cedic, n° 15, Université Jean-Moulin Lyon 3, p. 281-289.
- LIANDINO VIEIRA José, *La Vieira Vie de Domingos Xavier*, suivi de *Le Complot de Mateus*, traduction de Mário de Andrade et Chantal Tiercey, préface de Mário de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p.
- LIANDINO VIEIRA José, *Nous autres de Mikulose* [1974], trad. et préface par Michel Labar, Paris, Gallimard, 1989, 150 p.
- MACHERIEY Pierre, *Pour une production de la théorie littéraire*, Paris, Maspéro, coll. Théorie, 1970, 333 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes Poésie*, Poésie, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, xxvii-1659 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871* suivi de *Œuvres sur la poésie 1872-1898* avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1995, 690 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésie philologie à l'usage des Classes et du Membre. Les Més angles par Mr. Mallarmé, professeur au Lycée Fontanes*, Paris, Trochu Leroy Frères successeurs, coll. [1871], XXXVI-352 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies, Œuvres ou Poèmes*, Pages diverses, (dir.) Daniel Leuwers, Paris, LGF, 1977, XVI-362p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, xxvii-302 p.
- LAÛAN Jacques, *Œuvres*, Paris, Seuil, 1960, nouv. éd., Écris I, coll. "Poésie" 1971, 289 p.
- LAFont Robert et ANATOLE Christian, *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, Paris PUF, 1970, 2 vol., 851p
- LANE Philippe, *La Répétition du texte*, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université", 1992, 164p.
- LANSON Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraires, rassemblés et présentés par Henri Peyer*, Paris, Hachette, 1965, 480 p.
- LAPONTE Baby, *Intégrale. Chansons, poèmes, inédits*, Préface de Jacques Durand, Hérault, Darnern, 1984, 207p.
- LAUGEA Maurice, *Œuvres de Madame de La Fayette*, Paris, Armand Colin, 1971, 352 p.
- LAUTREAMONT, *Les Chans de Maldoror* [1869], tradues Druesse, *Poésies* [1870], Préface et commentaires par Jean-Pierre Gaudemont, Paris, Presses-Pocket, 1992, 476 p.
- LECTERIC Yann, *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, 442 p.
- LEGOUVÉ Ernest, *La Lecture en action*, Paris, J. Hetzel et Cie, s. d. [1881], 364 p.
- LESTRINGANT François, "Sevère Maurice", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couvy et Alain Rey, *Dictionnaire des inventeurs de langue française*, Paris, Bordas, 1984, t.3, p. 2141-2144.
- LEJOUZEL Victor, *La Typographie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1964, 128p.
- LIU Anne-Marie, *Écriture poétique et langue étrangère. Contribution à l'histoire de la poésie française, thèse pour le doctorat*, Université de Caen, Caen, 1999, 2 vol., 600p.
- LOTTMAN Herbert, *Christine Pissard* [1989], trad. par Marnette Véron, préface de Jean Benvenuto, Paris, Fayard, 1989, nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Plénitude", 1990, 528 p.

- MASSIN François, *Zola photographié*, Paris, Hérobert-DARV, 1990, 191 p.
- MAUDON Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, suivi de Mallarmé et le Tao et Le Livre, Neuchâtel, La Baconnière-Paris, Payot, 1968-258 p. (1^{re} édition: 1950). 2^e édition: *Introduction of the psychoanalysis of Mallarmé*, Berkeley et Los Angeles-Londres, Cambridge University Press, 1963).
- Mc KENZIE Donald F., *Bibliography and the Sociology of Texts*, The *Panizzi Lectures*, Londres The British Library, 1986. La Bibliographie et la sociologie des textes, trad. par Marc Antivierville, Préface de Roger Chartier, Paris, 1^{er} et Cercle de la librairie, 1991, 119 p.
- MERLIN Hélène, *Publie et littérature en France au XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 477 p.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrange, Verdier, 1982, 713 p.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la Poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973; nouv. éd., 1986, 457 p.
- MITTERRAND Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1986, 128 p.
- MOLINIÉ Georges, *Sémiothysologie. L'Élite de l'art*, Paris, PUF, 1998
- MOULIER Jean-Yves, Louis Huchette (1808-1864), *Le Fondateur d'une empire*, Paris, Fayard, 1999, 554 p.
- MONOD Sylvère, *Dickens romancier. Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens*, Paris, Hachette, 1953, xxi+521 p.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, publiés d'après l'édition de 1588 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes, un glossaire et un index par II. Moreaux et D. Jouaust, Paris, Librairie des Bibliophiles Flammarion successions, s. d. (1895), 7 vol

- MALLARMÉ Stéphane, *professeur au lycée Fontanes*, Les Deux antiques, Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne, à l'usage des Lycées, Pensionnats, écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des Sautes, Bas-reliefs, Médailles, Camées, Paris, J. Rothchild, 1860, xvi, 320 p
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard (1947, 1951, 1963) 1965; nouv. éd., coll. Folio Essais, 1996-288 p
- MANCINI, Alberto, *A History of Reading*, Toronto, Knopf Canada, Londres, HarperCollins, New York, Viking, 1996.
- Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Breuf, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, 428p.
- MARCOIN Francis, "Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité", in *Maurine Poulain* (dir.), *Lire en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, p. 31- 45 .
- MARCOIN Francis, "Vie de l'auteur, vie du lecteur contre (et pour) Sainte-Beuve", in *Valérie Houard-Métal et Jean Verrier* (dir.), *La Vie de l'auteur. Le Français aujourd'hui*, n° 130, p. 26-28.
- MARGUERAT Daniel et CURTIS Adrien (dir.), *Intertextualité, La Bible en échos*, Genève, Labor et Fides, 2000, 352 p
- MARIVAUX, *Romans, récits courts et nouvelles, texte présenté et préfacé par Marcel Arland*, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999
- LVI-1138 p.
- MARTIN Gérard, "Imparierie", in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 8, 1968, p. 766-774.
- MARTIN Henri-Jean, "Le Volume de Keit", p. 398-399, in *Roger Chartier et Henri-Jean Martin* (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, t. 2, *Le livre triomphant, 1660-1830*, 1984, muu. éd. Paris, Fayard. Le Cercle de la librairie, 1980, 909 p.

OZOUF Jacques et OZOUF Mona, "Le Tour de la France par deux enfants. Le petit livre rouge de la République", in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 1. La République, Paris, Gallimard, 1984, p. 291-321. [XIII-678 p.].

PASCAL Blaise, *Pensées et opuscules, publiées avec une introduction, des notes, des notes par Léon Brunschwig* [1897], Paris, Hachette, 1923, x-806 p.

PASCAL Blaise, *Pensées*, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd., coll. Folio, 2000, 764 p.

PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique, l'Espace non probabilisé du raisonnement*, Paris, Nathan, 1991, 408p.

PLENNAC Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, 173p.

PERONI Michel, *Histoires de lire: lectures et parcours bibliographiques*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.

PHILON, *Leçon allégorique* [Commentaire allégorique des saintes lois], édition et traduction par Claude Mondésert, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. *Les Écrivains de l'Antiquité*, 1962, 320 p.

PICARD Michel (dir.), *La Lecture littéraire* [Avis de collégue de Reims, 1984], Paris, Klincksieck-Gaillard, 1987, 228 p.

PICARD Raymond, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1965, 158 p.

PLATON, *La République*, in *Œuvres complètes*, traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1950 t. 1, 1350 p.

PLATON, *La République*, traduction avec introduction et notes par Robert Baccot, Paris, Garnier, 1958, LXXXV-528p.

PLEYNET Maurice, *L'enseignement par lui-même*, Paris, Seuil, "coll. Écrivains de toujours", 1967, 189 p.

MONTALBERT Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992, 128 p.

MONTALBERT Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1997, 239 p.

MOURALIS Bernard, "La notion de stété dans l'analyse des textes littéraires", in L'Œuvre, un monument et mouvement, Amiens, Émile-Carrey, CRTH, Diffusion Les Belles Lettres, à paraître.

MOURALIS Bernard, *Les Contre-Intertextes*, Paris, PUF, 1975, 206p.

MOURALIS Bernard, *L'Œuvre de Mungo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul-Les Classiques africains, 1981, 128p.

MÜLLER Charles et REBOUX Paul, *À la manière de...*, Paris, édition de la Revue des Lettres, 1906; À la manière de... Et première série, réunies en une édition complète, Paris, Grasset, 1910; À la manière de... 2e série, Paris, Grasset, 1913, nouv. éd., Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998, 2 vol., 231 et 286 p.

MUSSET Alfred de, *Théâtre complet*, nouvelle édition de Simon Jeanne, introduction, chronologie, bibliographie, notes variantes et documents, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, 1-1-364 p.

NALIDÉ Gabriel, *Avis pour dresser une Bibliothèque présentée à Mgr le président de Mesmes*, Paris, F. Targa, 1627. Reproduction de l'édition de 1624, Paris, P. Rollet le Duc, présentée de "L'avis manifeste de la bibliothèque d'Annie" par Claude Kelly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1994, XXV-164p.

NERVAL Gérard de, *Œuvres*, *Œuvres d'Allemagne* [1852], in *Œuvres*, vol. 2, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richier, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1956, p. 731-847.

NOJIER Charles, *Questions de littérature légale...*, du pléin, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport aux livres ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des anonymes, et à toutes les bibliographies, Paris, Barba, 1812, xli-118 p.

-PRUNOST Jean, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, coll. "Formes électroniques", 2000, 177 p.

QUENEAU Raymond, Chêne et chien, suivi de Petite cosmogonie poétique et de Le Chant du styrène, préface d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, 187 p.

QUENEAU Raymond, Épreuves complètes, tome 1, notice établie par Claude Debou, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1989, LXXXI-1701 p.

QUENODAM Amélie, Paracrasmo médiata. Per una critica della forma antologica, Roma, Bulzoni Editore, 1974, 256p.

RAABE Juliette, "Le Phénomène Sécra noire", in Noël Annual, Francis Lucassin et Jean Tenet (dir.), Enlèvements sur la poésie/littérature, Paris, Pion, 1970, 137 p.

RANCIERE Jacques, La Parole muette. Essai sur les constructions de la littérature, Paris, Hachette littéraires, 1998, 192p.

REHOU Olivier, La Rhétorique, Paris, PUF, coll. "Que Sais-je?", 1984, 127 p.

RENOULT Daniel (dir.), Les Bibliothèques dans l'université, Paris, Le Cercle de la librairie, 1994, 358 p.

RENOULT Nicolas, « Classiques de la traduction et traduction des classiques : la Bibliothèque de la Pléiade et le patrimoine littéraire », in Daniel Delas (dir.), Traduire!, Annuaire, Érudition-Cergy, CRTH, Diffusion Les Belles Lettres, 2000, 209 p., p. 97-106.

REY Alain, Code, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Crouy et Alain Rey, (dir.), Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, t. 1, p. 485-486.

REY Alain, "Communication", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Crouy et Alain Rey, (dir.), Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, vol. 1, p. 505-506.

POE Edgar Allan, Œuvres en prose, trad. par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, 1165 p.

Poètes et mentalités de la Grèce. Hésiode, Théogon, Callinos, Tyrées, Monnerme, Solon, Stéopade d'Amorgos, Procyllide, Pylhagore, Anacréon, mœurs et traductions par MM. Gaignault, Paulin, Jules Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., 280 p.

POINCARÉ Henri, La Valeur de la science [1905], Paris, Flammarion, 1917, 279 p.

POIRIER Roger, Bibliothèque universelle des romans, Références, Textes, Poésie, Genève, Droz, 1977,

POURQUENAC Jean-Claude, Illusionnisme, tourner le page?, Paris, Hachette, 1996, 140 p.

POULAIN Marianne (dir.), Histoire des bibliothèques françaises, t. 4 Les Bibliothèques au XIX^e siècle, Paris, Pion, 1992, 793p.

POULAIN Marianne (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, 255 p.

PROUST Marcel, À la recherche du temps perdu, t. 3, La Prisonnière, la fugitive, Le Temps retrouvé, texte en partie inédit, établi sur les manuscrits autographes, variantes, notes critiques, introduction, résumé de chaque partie de l'œuvre, index des noms de personnages et des noms de lieux, chronologie de Marcel Proust par Pierre Chénac et André Feret, préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, 1326 p.

PROUST Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954, nouv. éd., préface de Bernard de Fallos, coll. "Folio Essais", 1987, 307 p.

PROUST Marcel, Poésies et mélanges, Paris, Gallimard, 1919, nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1992, 286p.

ROBERT Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Les Mots et les associations d'idées. Paris: Société du Nouveau Litté Le Robert, 1953; nouv. éd., 1978, 7 vol.

ROBIN Christian. "Verne, Jules Gabriel (1828-1905)", in Jean-Pierre de Brumachères, Daniel Coxy et Alain Rey. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984, t. 3, p. 2408-2417.

ROBINE Nicole. *Les Jeunes Travailleurs et la lecture*. Paris: La Documentation française, 1984, 266 p.

ROLLAND Michel. "La notion d'œuvre et de cinéma d'auteur", in L'œuvre, un monument en mouvement. Cergy: Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.

KOSSET Clément. *Le Réel et son double*. Essai sur l'illusion. Paris: Gallimard, 1976, 128 p.

ROUQUETTE Jean. *La Littérature d'oc* [1963]. Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1968, 128p.

ROUSSEAU Jean-Jacques. *Œuvres complètes*, in La Nouvelle Helvétie; édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1993, tome II, p. 430-441.

ROUXEL Anne. *Enseigner la lecture littéraire*. Rennes: PUR, 1987, 198 p.

SADE, œuvres. Paris: Gallimard, 1992, 1998, coll. "La Pléiade" : œuvres I, édition établie par Michel Déon. Pré-face de Jean Deprun. Paris, 1992. Lxxxv-1363 p.; œuvres 2, édition établie par Michel Déon. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1995. xvii-1425 p.; œuvres 3, édition établie par Michel Déon. Paris, 1998. xxi-1638 p.

SAINT-BEUVE Augustin. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français*. Paris: A. Saunier, 1828, 2 vol.

SARTRE Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* [Les Temps modernes, 1947] in *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948; nouv. éd., coll. Folio. Essais, 1992, 374 p.

RICHIELLET Pierre. *Dictionnaire français contenant les mots et les choses* ... Genève, Jean Herman Wicherhoff, 1680, 2 vol. in-4.

RIMBAUD Arthur. *Correspondance* (1888-1891) avec fig. Préface et notes de Jean Vachery. Paris: Gallimard, 1965; nouv. éd., coll. L'Imaginaire II, 1995, 195 p.

RIMBAUD Arthur. *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux. Neuchâtel: A La Baconnière, 1985, 304 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*. *Correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier. Paris: Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1992. cxxxi-607 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par André Roland de Renévillo et Jules Mouquet. Paris: Gallimard, coll. "La Pléiade", 1946, xxviii-827 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, 1972, LII-1249 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*. Poésie, prose et Correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel. Paris: LCF, coll. La Psychobiologie, 1999, 1039 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Roland de Renévillo et Jules Mouquet. Paris: Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, xxviii-856 p.

RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes*, édition du centenaire, établie par Alain Boix avec la collab. d'Andrée Montégny. Arles: Actes, 1991, LXXXIV-1338 p.

ROBBE-GRILLET Alain. *Glissements progressifs du plaisir*. *Cinéma d'illustré de 56 photographies extraites du film*. Paris: Minuit, 1974, 221 p.

ROBERT Marthe. *Roman des origines, origines du roman*. Paris: Grasset, 1972; nouv. éd., Paris: Gallimard, coll. "Tel", 1985, 364p.

SCORIANO Marc, Les Contes de Perrault, Culture savante et culture populaire, Paris, Gallimard, 1968; nouv. éd., coll. "Tel", 1977.

xxx-525 p.

SPIRINOWA Baruch (Henriette), Tractatus theologico-politicus (Hambourg,

1670), Traité théologico-politique, contenant quelques dissertations où

l'on fait voir que la liberté de philosophes non seulement peut être

secourde sans danger pour la plèbe et la paix de l'Etat, mais même

qu'il ne peut la détruire sans détruire en même temps la paix de l'Etat

et la piété elle-même, présentation, introduction et notes par Charles

Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965; nouv. éd., 1998, 380 p.

STAEL-HOLSTEIN Germaine de, De la littérature considérée dans ses

rapports avec les institutions sociales (Paris, Maradan, 1800), nouvelle

édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blauschke, Paris,

Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1998, cxxii-627 p.

STEINMETZ Jean-Luc, L'usage du nom, in Philippe Bonnefis et Alain

Bubinc, (dir.), La Chose capitale, L'Arle, P.U., 1981, p. 145-146.

STENDHAL, Romans et nouvelles, édition établie et annotée par Henri

Martineau, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1972, 1597 p.

STERNE Laurence, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman

(London, 1759-1767, trad. par Evelyn, York et Paris, 1776-1785), Vie

et opinions de Tristram Shandy, gentleman trad. par Charles

Matton, Paris, Robert Laffont, 1946; nouv. éd., Préface: bibliographie,

chronologie et notes de Serge Sampaet, Paris, Garnier-Flammarion,

1982, 632 p.

THIBAUDET Albert, Physiologie de la critique, Paris, éditions de la

Nouvelle Revue critique, 1930; nouv. éd., Paris, Nizet, 1973, 215 p.

TOURNET Michèle, Lectures de Becken, 1998, 264 p.

TOURNIER Michel, Le Croy du Jirouen, Paris, Gallimard, 1978 ; nouv.
éd., coll. L'Idée, 1980, 340 p.

SCHERER Jacques, "Le Livre" de Mallarmé, Paris, Gallimard 1977, 415
p. ||re édition, 1987.

SCHMIDT Albert-Marie, La Poésie scientifique en France au siècle

siècle, Raymond-Maurice Seève, Bâle-Bellevue-Du Bâle-Agraria

d'Alphège..., Paris, Albin Michel, 1938; nouv. éd., Lausanne, Éditions

de l'Âtre, note liminaire de Olivier de Maguy, 1972, 164 p.

SCHNEIDER Michel, Voies de mots, Essai sur le langage, la

psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1985, 302p

Second recueil de diverses pièces des plus excellents auteurs de ce temps,

Recueillis par Raphaël du Petit-Val, Marquis du Lirane, À Ruuen, de

l'imprimerie Dada Petit-Val, Libraire et imprimeur du Roy, devant la

grand porte du Palais à l'Angle Raphaël, 1597 (ou 1598), Avec Privilège

de Sa Majesté, 1599.

SERBI, Bernadette (dir.), Lire, faire lire, Des usages de l'éton aux

politiques de lecture, Paris, Le Monde éditions, 1995, 407p.

SERRES Michel, Le Trois-instant, Paris, François Bourria, 1991, 249 p.

SOARD Jean, "La multiplication des péculatiers", in Roger Charrier et

Henri Jean Martin (dir.), Histoire de l'édition française, Paris,

Protonis, t. 2, Le livre triomphant, 1660-1830, 1984; nouv. éd., Paris,

Fayard-Le Centre de la librairie, 1990, 909 p., p. 246-253.

SHAKESPEARE William, A lachet, traduction par Maurice Maeterlinck, in

œuvres complètes, t. 2, Comédies II, tragédies, présentation par Henri

Fluchère, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1939, ccxxviii-704 p.

SINGLY François de, Les Jeunes et la lecture, ministre de l'éducation

nationale et de la Culture, Direction de l'évaluation et de la prospective,

Les Dessins Éducation et Formations, n° 24, janvier 1993.

SCORIANO Marc, Guide de la littérature pour la jeunesse, Contants,
problèmes, choix d'auteurs, Préface de Henri Wallon, Paris,
Flammarion, 1975, 571 p.

VIALA Alain et MOLINIE Georges, *Approches de la réception. Sémiotique et sociopolitique de Le Cid*, Paris, PUF, 1993, 306 p.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1985, 317 p.

VOLTATRE, *Correspondance*, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Théodore Rossmann, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1965, xv-1537 p.

VOLTATRE, *Dictionnaire philosophique* (1764-1769), édition d'Émile, Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1973, XI-642 p.

VOLTATRE, *Œuvres philosophiques* (1734-1748) in *Mélanges*, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, Préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, 1961, coll. "La Pléiade", XXXII-1590 p.

WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, 696p.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Hogarth Press-New York, Harcourt Brace, 1929; Une chambre à soi, trad. par Clara Mauraux 1977), Paris, UGE, 1996, coll. "10-18", 171 p.

ZOLA Émile, *La Fabrique de Germinal*, Dossier préparatoire de l'œuvre, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, Préface de Claude Duchet, Paris, SEDES-Presses universitaires de Lille, 1986, 514 p.

ZUBER Roger, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, 1968; nouv. éd. revue et augmentée, *Préface d'Emmanuel Bury*, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'évolution de l'humanité, 521 p.

TOURNIER Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, 299p.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Minuit, 1969; nouv. éd. augm., *Préface de Gilles Deleuze*, Paris, Gallimard, 1972, 287 p.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou la Vie sauvage*, D'après *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Flammarion, 1971; nouv. éd. Gallimard, 1977, coll. "Folio Junior", nouv. éd. complétée, Illustrations de Georges Lemercier, Paris, Gallimard, 1984, 152 p.

UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, 191 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1973; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, 236 p.; *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, 318 p.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. I, Introduction bibliographique par Agathe Rouze-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hyllet, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, 1829 p.

VALÉRY Paul, *Œuvres sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, 251 p.

VALÉRY Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, t. I, 1941, t.2, 1943; nouv. éd., coll. "Idées, 1971".

VALÉRY Paul, *Varia*, Paris, Gallimard, 1924, 270 p.; *Au sujet d'Eurhka*, p. 113-130.

VALLES Jules, *L'Enfant*, Œuvres, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellé, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1994, vol. 2, 1871-1885, LXI-2045 p.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, XXX-1319 p.

VIALA Alain (dir.), "Figures de l'écrivain" in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, éd., 1990, 436p., p.186-257.

المؤلفان في سطور

إيمانويل فريس

✳ أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز .

✳ من مؤلفاته :

- قصائد مختارة من فيكتور هيفو (بالاشتراك مع إيزابيل جان) باريس،

منشورات ناتان ١٩٨٥ .

- قهر فيكتور هيفو (بالاشتراك مع كونت سبونفيل، ولالوات، ورينيه) باريس،

منشورات كينيت ١٩٨٥ .

- رحلة إلى قلب المدرسة (بالاشتراك مع هيلين ماتيو)، باريس، منشورات

كالمان ليضي ١٩٨٧ .

- الطلاب والقراءة (إشراف)، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٣ .

- الأنطولوجيات في فرنسا، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٧ .

برنار موراليس

✳ أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز .

✳ من مؤلفاته :

- الضرد والجماعة في الرواية

الزنجية الأفريقية باللغة

الفرنسية، أبيدجان، حوليات

جامعة أبيدجان، توزيع دار

كلينكسيك ١٩٦٩ .

- الآداب المضادة، باريس، المنشورات

الجامعية الفرنسية ١٩٧٥ .

- مؤلفات مونقو بتي، أيسي لي

مولينو، منشورات سين بول ١٩٨١ .

- الأدب والتطور، بحث في الأدب الزنجي الأفريقي باللغة الفرنسية: واقع ووظيفته ووسائل تمثيله، باريس، منشورات سيلكس ١٩٨٤.
- ف. ي. مودتب، أو الخطاب والانزياح والكتابة، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٨٨.
- مونتاني وميثا الفطرة الطيبة، من العصور القديمة إلى روسو، باريس، منشورات بورداس ١٩٨٩.
- أوروبا وأفريقيا والجنون، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٣.
- جمهورية ومستعمرات، بين التاريخ والذاكرة: الجمهورية الفرنسية وأفريقيا، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٩.

المترجم في سطور

لطيف زيتوني

- * أستاذ الرواية والأدب العربي الحديث في الجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت.
- * من مؤلفاته:
- المسائل النظرية في الترجمة، بغداد، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ١٩٩٢؛ وبيروت، دار المنتخب العربي ١٩٩٤.
- حركة الترجمة في عصر النهضة، بيروت، دار النهار ١٩٩٤.
- سيمياء الرحلة (بالفرنسية)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية ١٩٩٧.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان دار النهار للنشر ٢٠٠٢.

